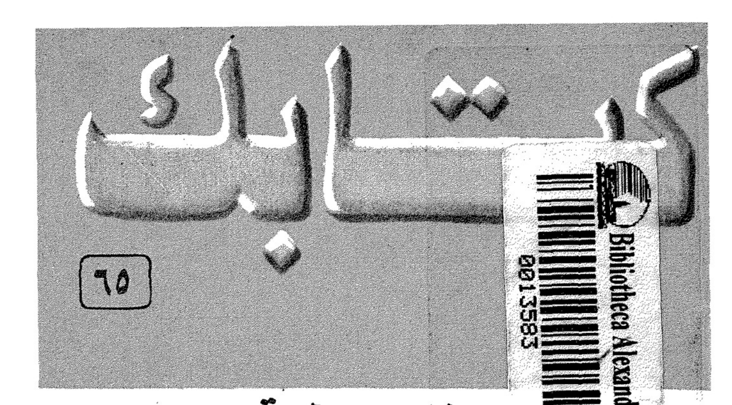


د. نعيم عطية

التعبيرية في الفن التشكيلي

دار المعارف

كتابك ٦٥
رئيس التحرير أنيس منصور

د. نعيم عطية

التعبيرية في الفن التشكيلي

دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

حتى أعبر عن نفسى بقوة أكبر

أذكر أن أحد أصدقائى روى ذات مرة أنه كان قد مرض فى فترة من حياته بمرض المرارة ، فكانت تنتابه لحظات يحس فيها بالرغبة فى التىء ، وفى هذه اللحظات الكئيبة التى تدعو إلى الانقباض كان يخيل له أن الوجود انطفأ منه الضياء أو كاد ، وأن وجوه الناس المحيطين به كستها أضواء خضراء وزرقاء كالحة !

تذكرت قصة صديقى هذا عندما رأيت لوحات التعبيريين ، وبدأت أتفهم حركتهم عن كثب . إن نساء المصور الفرنسى هنرى دى تولوز لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١) يظهرن فى لوحاته غريبات وغير واقعيات وهن غارقات فى ضيائهن وظلالهن الخضراء والقرمزية ، ولكن إذا تذكرنا أن لوتريك المسكين كان ينظر إلى الوجود من خلال إحساس دفين بالأسى نابع من كساحه وقصوره الجسدى - فإننا ندرك معنى تلك المخلوقات التى عالجها بخط حاد عنيف ، وأغرقها فى لجة من الألوان والضياء ، فهى تعكس حالته المرضية ونفسيته الممزقة وإدمانه على الشراب فراراً من الإحساس بمذلة الجسد المهدم !

إن رؤى هنرى دى تولوز لوتريك رؤى فنان مرهف الحس ، دمر الألم سفينته ، وغرقت روحه فى لجة من الخمور القوية ؛ ولوحات

لوتريك لوحات تعبيريه رائعة ولا شك ؛ فهو واحد من أوائل الذين عبروا الانطباعية إلى التعبيرية الذاتية .

والتعبيرية اتجاه دائم فى الفن يزداد ظهوره حدة فى أوقات الأزمات الاجتماعية أو القلق الروحى . وقد وجدت التعبيرية لذلك أرضاً خصبة للنماء والازدهار فى عصرنا المضطرب .

وبرغم أن فكرة التعبيرية وجدت على الدوام فإن تسميتها قد ابتدعها حديثاً فلاسفة الجمال الألمان ، ونشرها بين الجماهير على الأخص هيروارث والدين صاحب مجلة « العاصفة » (١٩١٠ – ١٩٢٨) إحدى المجلات المدافعة عن الحركات الفنية الحديثة فى برلين . وفى أثناء انعقاد إحدى لجان المقتنيات أشار أحد الأعضاء إلى لوحة للمصور ماكس بيشيستاين – وسيأتى ذكره فيما بعد – وسأل : « أهذا العمل تأثيرى ؟ » فأجابه تاجر اللوحات بول كاسيرر : « كلا ، إنه تعبيرى » . وقد شاع هذا الاصطلاح بمناسبة المعارض التى نظمها والدين فى برلين وفى الخارج . وقد أدرج والدين فى مفهوم التعبيرية كل ردود الفعل الثائرة على الانطباعية بما فى ذلك « التكعيبية » و « التجريدية » و « الوحشية » . على أن الذى كان يعنيه فى المقام الأول بالتعبيرية أن يكون العمل الفنى « تجسيماً لعاطفة » أو « ترجمة لرؤية ذاتية » ؛ وعول كثيراً على تفرد اللوحة بحياة خاصة ، وهذا الفهم المهلهل الذى يتسم بالخلط والمبالغة نكاد نجده عند جميع الكتاب الأول الذين شغلوا بالتعبيرية .

٥

وقد عجز كثير من النقاد إزاء قيام «المدرسة الباريسية» وأسلوبها المتفوق عن تقدير القيمة العاطفية للتعبيرية حق التقدير. والواقع أن هناك على الدوام وجهتى نظر متعارضتين : الأولى تركز اهتمامها على الشكل الجمالى استقلالا ، والأخرى على المضمون العاطفى والنفسى . ويحمل هذا التعارض إلى الأذهان التعارض القديم بين الكلاسيكية والرومانسية . والتعبيرية هى الصورة الحديثة للرومانسية متطبعة بطابع الفاجعة ، وذلك بالنظر إلى شعور القلق الذى يصطبغ به زماننا .

وقد ذهب المصور هنرى ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) أحد قادة «المدرسة الباريسية» إلى أنه «يجب ألا توضع فكرة المصور موضع الاعتبار استقلالا عن أسلوبه : لأن الفكرة لا أهمية لها فى العمل الفنى إلا عندما تتجسد أسلوباً ، أسلوباً يصير أكثر تقدماً كلما كانت الفكرة أكثر عمقا . وهكذا فإن الأسلوب عند ماتيس هو الذى يجب أن يوجه إليه المصور اهتمامه الأول . وعن طريق الأسلوب يمكن الناقد تقويم الأفكار. فإذا نم الأسلوب عن تميز وتفرد كان معنى هذا أن ثمة أفكاراً عميقة خلفه .

أما الفنانون الألمان والإسكندنافيون والهولنديون من أمثال كيرشنر ومونش ونولد وفان جوج فقد اعتبروا أن نظرة الفنان العامة إلى الوجود أو إحساسه به إحساساً عميقاً أو تشبثه بعقيدة يؤمن بها - هى الرخصة الحق ليطرق الفنان باب التعبير الفنى : أى أنه لكى يجتاز الفنان الحدود إلى عالم الإبداع الفنى لابد أن يكون لديه مضمون ، وبعد ذلك يأتى الأسلوب .

على أنه بعد أن استعمل اصطلاح «التعبيرية» ردحاً من الوقت للإشارة إلى كل حركات الفن الحديث التى قامت بين أوائل القرن العشرين والحرب العالمية الأولى – أصبحنا اليوم أكثر دقة وتحديداً ؛ إذ نستخدم اصطلاح «التعبيرية» للإشارة إلى نمط من الفن جاء بعد الانطباعية ؛ ليعيد الاهتمام بعنصر الدراما الإنسانية فى اللوحة ، وليحل محلَّ الشكل المنطقى شكلاً عاطفياً وليس بلازم أن يكون منطقياً .

والواقع أن «التعبيرية» كلمة ذات مغزى ودلالة فى الفن الحديث ، وهى تعنى الإفصاح عن أحاسيس داخلية ، وفى هذا الإفصاح يتوقف كل شىء على ما إذا كنا نحترم تلك الأحاسيس ، ونتجاهل العالم الخارجى الذى يوجه إليه ذلك الإفصاح ، أو نحترم العالم الخارجى بعاداته وتقاليده ؛ ومن ثم نعدل طريقتنا فى التعبير . وعلى أساس إعلاء الإفصاح عن الأحاسيس الداخلية قامت مدرسة بأسرها فى الفن الحديث أطلق عليها اسم «التعبيرية» .

والتعبيرية – أساسا – مثلُ «الواقعية» و«المثالية» ؛ فهى تشير إلى نهج أصولى فى إدراك الوجود . والنهج الواقعى فى مجال الفنون التشكيلية ليس بحاجة إلى كثير من الإيضاح ؛ إنه الجهد المبذول لتصوير الوجود تماماً كما هو ماثل فى حواسنا بلا تنسيق أو حذف أو تمويه . وإذا كان ذلك الجهد ليس بالبساطة التى قد تبدو لأول وهلة ؛ فإن هذا ما تثبته حركة مثل «الانطباعية» التى بحثت الأسس العلمية للرؤية الطبيعية وجاهدت أن

تكون دقيقة إلى أقصى حد فى نقل الطبيعة .

أما « المثالية » التى ربما كانت من أكثر المناهج اتباعاً فى مجال الفنون فتبدأ على أساس من الرؤية الواقعية ؛ ولكنها تعمل تقديرها فيما تنتقيه وتستبعده من الواقع المكتظ بالصور . ويقول رينولدز (١٧٢٣ – ١٧٩٢) « هناك ما هو أنفس فى فن التصوير مما درجنا على تسميته بمحاكاة الطبيعة . إن كل الفنون تتلقى كمالها من جمال مثالى أعلى مما يوجد فى كل من حالات الطبيعة على حدة » كما يقول أيضاً : إن عين الفنان وقد أصبحت قادرة على تمييز ما فى الأشياء من نقائص ومثالب عرضية – تستخلص فكرة مجردة عن أشكالها أكثر كمالاً من أى شكل أصلى .

ويمكن أن نرى من ذلك أن « المثالية » ذات أساس عقلى يميز الفنان عن مجرد آلة التصوير ، ويرفع من قدره وقيمته . ويجوز لنا أن نقول : إن الواقعية مبنية على الحواس ، فهى تسجل بأمانة على قدر الإمكان ما تدركه الحواس ، ولكن إلى جانب حواس الإنسان وعقله هناك عواطفه . وإلى احتياجات هذه العواطف على الأخص يستجيب النهج الثالث من مناهج التصوير الفنى ألا وهو « التعبيرية » ؛ فهى النهج الذى لا يحاول أن يصف الحقائق الموضوعية فى الطبيعة ولا أية فكرة مجردة مبنية على تلك الحقائق ، بل يصف العواطف الذاتية للفنان .

إن الوجود كله فى التعبيرية امتداد لروح الفنان ونفسيته . والفنان فى

نظر التعبيرية مركز للكون ، والكون كله نابع منه . فالتعبيرية إذن ليست موضوعية ، بل ذاتية على خلاف الانطباعية التى هى موضوعية قبل كل شيء ؛ ومن ثم عندما يكون الفنان حزيناً أو بائساً فالوجود كله قاتم الألوان ، حتى لو كانت الشمس ساطعة !

هذا هو لب التعبيرية ، وقد يكون هذا مصدر ضعفها ، ولكنه أيضا مصدر قوتها وجمالها ، بل روعتها : استمع إلى ما يقوله فى هذا المقام المصور الهولندى فينسنت فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) فى أحد خطاباته إلى أخيه ثيو : «بدلا من أن أحاول أن أنقل ما أمام عينى بحذافيره فإننى أستخدم اللون استخداما جائراً حتى أعبر عن نفسى بقوة أكبر» .

ولا يبدأ استيعاب الفنان للوجود فى ظل التعبيرية من اللحظة التى يخط فيها خطوط لوحته ، أو يضع عليها لمسات فرشاته ؛ بل إنه يكون قد استوعب الوجود وأحس به من قبل . وهكذا فإن الصورة الفنية عند المصور التعبيرى ليست نقلا للواقع الخارجى ، بل هى إفراغ لما فى أعصاب الفنان من شحنة عاطفية متولدة عن انصهار الوجود فى مخيلته ، ثم إفراغه على اللوحة كما لو كان قطعة من ذاته لا جزءاً من الواقع الموضوعى المحيط به ؛ ومن ثم جاز لنا القول بأنه فى ذلك النمط من الفن الذى يسمى التعبيرية يكون شكل التعبير أكثر قرباً من مصدر الإحساس .

وإذا كانت «التعبيرية» تعنى الإفصاح عن عواطف الفنان بأى ثمن

فإن هذا الثمن يكون عادة مسخ الظاهر والمبالغة فيه إلى حد الاقتراب من القبح المضحك أو المفجع ؛ ولذلك كان الكاريكاتير فرعاً من «التعبيرية» لا يجد الناس صعوبة فى تقبله ، ولكن عندما ينقل الكاريكاتير إلى مجال التصوير الزيتى أو النحت فإن الناس يبدأون فى الاحتجاج . «إنه شيء مقرف» هذا ما قاله أحد أصدقاء الناقد الإنجليزى هربرت ريد على أثر مشاهدته لأحد معارض الفنان التعبيرى جورج رووه (١٨٧١ – ١٩٥٨) ، ولكن الأمر ليس مقرفاً فى الواقع إلا إذا اعتقدت أنه ليس ثمة أسلوب فنى جدير بالاعتبار غير الكلاسيكية المتصفة بالكبت والتزمت . أما إذا اعتقدت أنه من المفيد أن تطلق العنان لعواطفك من وقت لآخر – فإنك ستشعر بالامتنان للتعبيرية التى هى بمثابة صمام الأمان .

حرية بلا حدود

يبين مما تقدم أن «التعبيرية» اسم على مسمى ؛ فقد ابتدعت كرد فعل لما سمى «بالتأثيرية» أو «الانطباعية» التى كانت فناً قائماً على انطباعات بصرية بحت . صحيح أن التعبيرية صورت بدورها أشياء مرئية ، لكنها فعلت ذلك كى تفصح من خلالها عن عواطف ونوازع مدفونة ، وذلك بالتركيز على خصائص تلك الأشياء الإيحائية ودلالاتها الرمزية . وقد ابتدع اصطلاح «التعبيرية» نقاد معاصرون للفنانين التعبيريين : أى فى العشر السنوات الأولى من هذا القرن ؛ ولهذا فإن اصطلاح «التعبيرية» يشير إلى موقف تشكيلى جديد يرفض فنوناً اكتفت بعرض مظهر الأشياء ، أو قدمت صورة للأحداث على ما هى عليه ؛ فقد أراد الفنانون الجدد أن يتغلغلوا إلى ما هو أعمق من السطوح الظاهرية ليبرزوا الأشياء على ما هى عليه تحت تلك السطوح ، أو كما كانت ستبدو لو أن العالم المرئى والملموس تطابق هو والحقيقة اللامرئية واللاملموسة ، أو بعبارة أخرى تطابق هو والعالم الروحى ، لقد أراد هؤلاء الفنانون أن يمدوا صلاحيات الفن إلى ما وراء حدود الآنى والعرضى ، كى يضموا إليه عوالم الخيال والحلم والنبوءات ، أرادوا قبل كل شىء أن «يعبروا» عن أنفسهم على الأخص .

وقد كان التوق إلى إحياء القيم العاطفية والروحية فى الفنون وهو ما استشعره الكثير من الكتاب والمصورين عند بداية القرن – رد فعل للتيارات المادية ؛ فنى ظلال القرن التاسع عشر حققت الكشوف العلمية لجوانب العالم المادى تقدماً تلقته الإنسانية بحماس شديد ؛ حتى أصبحت النظرة الواقعية إلى كل الشئون – بما فى ذلك الفنون – مستحبة ، وحلت رويداً رويداً محل النظرة السابقة والتى كانت ذات ميول رومانسية . وحتى الانطباعية – التى كانت حركة ثورية ومعنية قبل كل شىء بالقيم الفنية – بدت ترجمة لهذا الموقف المادى ؛ ذلك لأن محاولات الانطباعيين لاستخلاص نتائج فنية من معرفتهم للقوانين البصرية اتفقت مع الاحترام الذى كان يكنه كل معاصريهم للعلوم ، ولكن ما لبث بندول الساعة أن مال إلى الجانب الآخر مع مضى الانطباعية فى سبر أغوار العالم المرئى وتقديم مفاهيمها للجمهور . وسرعان ما أطلق بول جوجان (١٨٤٨ – ١٩٠٣) صيحةً تحذر المصورين الشبان أن يتبعوا الطبيعة عن كثب شديد ، ودعاهم إلى البحث عن ذواتهم أكثر من إلصاق عيونهم بالعالم المرئى ، واعتبر أن أى فن يخلو من الحضور الإنسانى فن قاصر وعقيم .

وقد اعتد التعبيريون بقول رائدهم هذا ، ولكنهم مضوا خطوة أبعد أيضاً ، فاعتبروا الإنسان موضوع اللوحة ومحورها الرئيسى – هو الفنان نفسه ، ويجدر باللوحة التى يصورها أن تترجم تجربته ، وتفصح عن

عواطفه ، وبذلك ليس مطلوباً منه أن يعرض الأشياء على نحو موضوعى ، بل على النحو الذى رآها وخبرها ؛ ومن ثم بدلا من إعادة تقديمها على ما هى عليه فإنه يخلقها من جديد تبعاً لمزاجه الخاص . لقد وضعت التجربة التعبيرية شخصية الفنان فى مقام أعلى من الموضوع الذى اختاره ليصوره .

وقد كانت نتيجة هذا الموقف المستحدث مولد فن على درجة أقصى من الذاتية ؛ فمنذ اللحظة التى ينحى الفنان القوانين الواقعية جانباً يكتسب حرية لا تكاد تعرف حدوداً . وإذا لم تعد لوحاته مرآة للعالم الواقعى فبإمكانه أن يتجاهل قواعد المنظور التى جاهد التقليديون من قبل لإرسائها كى تبدو أعمالهم أكثر «واقعية» ، كما أن بإمكانه أن يغير النسب بين الأشخاص والأشياء ، وأن يربط بين التفاصيل على نحو جديد . وقد تعرضت بسبب ذلك الأشكال المألوفة لما سمى «بالتحريف» أو «التشويه» ، وذلك خدمة لتلك الحقيقة الداخلية التى أضحت الآن أغلى من الانسجام البصرى للمرئيات ، وحلت بذلك قوة التعبير محل جمال التعبير ؛ مما برر إجراء مسخ الكائنات وإبرازها فى هيئة ليس ثمة ما يمنع من أن تكون منفرة ، وذلك لتحقق الصورة فى قلب المتفرج صدمة ؛ فقد أضحى هذا المنهج الجديد الذى سمى بالتعبيرية يسمح باستخدام الوسائل الفنية لرجّ الجمهور وإيقاظه من سباته ؛ كى يفتح عينه ، فيرى دمامة الواقع الذى يعيشه ، ومن ثم بدت فى التعبيرية رنة

نقد للأوضاع المستتبة ، واحتجاج اجتماعى ، دفعا إلى التوجس منها ومحاربتها .

وقد استخدم التعبيريون اللون لتحقيق هذا الغرض أيضاً ، وما دام لم يعد الفنان ملزماً باتباع الانطباع الذى تتلقاه العين — فقد اكتسب اللون حيوية جديدة ، وازداد قوة ، وبلغ فى بعض الأحيان درجة من الوحشية لم يبلغها فى تاريخ الفن من قبل . ويرجع التأثير الباهر الذى تحققه بعض الأعمال التعبيرية على الأخص إلى الاستخدام الجرىء للألوان القوية غير الملطَّفة ، ولكن فى بعض الحالات يكتسب اللون أيضا وظيفة أخرى ؛ فبدلا من أن يعكس مظاهر الواقع يضحى رمزيا ؛ ولذلك رأينا فى اللوحات التعبيرية الوجوه الخضراء ، والجياد الزرقاء ، والبحار الصاخبة ذات الأمواج الحمراء !

وقد تمسك كثير من المأثورات الشعبية والنصوص الأدبية بأن ثمة تلاقيات مدفونة بين الألوان والعواطف الإنسانية : فالأزرق عادة ينبئ عن الحب ، والأحمر عن الوجد الشديد ، والأصفر عن الغيرة ، والأبيض عن البراءة . وقد كان التعبيريون على دراية ولا شك بهذه العلاقات التليدة التى ترددت فى كثير من الأغانى الشعبية وفى كتابات جُوته والرومانسيين ، وقد كانوا بطبيعة الحال منشغلين بطباع اللون وتأثيراته ؛ كما أولع بعض التعبيريين بالكشوف السيكلوجية ، ويجدر ألا يغيب عن بالنا أنهم عاصروا انتصارت فرويد الأولى . وكان تعبير

« العين الداخلية » شائع الاستعمال بين التعبيرين من فنانين ونقاد على السواء ؛ ولهذا فقد توصلوا – ربما دون وعى منهم – إلى ماللون من صفات إيحائية . وأصبح اللون عنصراً ديناميكياً أسهم فى تحقيق الطابع الدرامى لأعمالهم ؛ مما دعا إلى اعتبار « التعبيرية » امتداداً للحركة الرومانسية .

وقد كانت الدرامية التى اتصف بها الكثير من الأعمال التعبيرية درامية ذاتية ، ويبدو ذلك بوضوح فى « الصور الشخصية » أو « البورتريهات » التى صورها رواد الحركة ، وقد صوروا أنفسهم كأبطال فى مأساة الحياة ، بقسمات تنضح بتجارب مريرة ، وهل ننسى فى هذا المقام لوحة فان جوخ « الذى صلم أذنه » ؟ كما كانت البورتريهات التى رسموها لأناس آخرين فى مجموعها « متشائمة » ولنذكر فى هذا المقام بورتريهات كوكوشكا وسوتين وكاريل آبيل . ولم يكن الشبه الخارجى هو المهم على أى حال ، بل كانت الدلالة العاطفية هى التى تستهويهم . وأصبح الإنسان فى جميع حالاته – لا فى أبهى حالاته فحسب كما كان عند أساتذة عصر النهضة – موضوعاً جديراً بالتصوير فى نظر التعبيريين ، وقد صوروه مريضاً ، سكيراً . خائفاً معذباً . مهاناً ، منزوياً ، ضائعاً فى شوارع المدينة ، فاقداً لهويته ، بل فى أغلب الأحيان استطاع الفن خلال التعبيرية أن يصير هادفاً . فإن « لوحة أم فقيرة ، أو فلاح ميت أو عاهرة » يمكن أن تكون اتهاماً عنيفاً . وقد اتجه تعبيريون آخرون إلى

الموضوعات الدينية . ولكن شخصيات الكتاب المقدس ظلت بالنسبة لهم مخلوقات بشرية تماماً ؛ ومن ثم جعلوها تبدو متواضعة ، خشنة ، وعذاباتها فظيعة . حتى إن الكثيرين صدموا من فرط ما أودعه التعبيريون فى تصاويرهم الدينية من عنف وشراسة .

وقد صور التعبيريون أيضاً مناظر طبيعية . مثل غابات مائجة ، وجبال لاهثة ، وبحار عدوانية ، وقد بدا تعامل التعبيريين مع الطبيعة عاصفاً حتى « طبيعتهم الصامتة » جاءت مفعمة بإيماءات تنم عن التوتر الذى تجيش به صدورهم ويبين بجلاء أن التعبيريين لم يذهبوا مذهب معاصريهم من أنصار « المدرسة الباريسية » وعلى الأخص الذين نادوا بأن اللوحة يجب ألا تتضمن موضوعاً ، فهى ليست مطالبة بأن تحكى عن شئ ولا أن تروج لفكرة أو تعرض موقفاً . وذلك لأن اللوحة العصرية فى نظرهم عمل فنى بحت . ويفرقون فى هذا المقام بين العمل الفنى وبين العمل الأدبى معتبرين أن الموضوع بالنسبة للوحة يحيلها إلى عمل أدبى ويفقدها سبب وجودها .

أما التعبيريون فقد ذهبوا غير هذا المذهب ، وتمسكوا بأن اللوحة يجدر أن تتضمن موضوعاً . دون أن ينقص ذلك من قيمتها الفنية إن لم يكن يزيد من هذه القيمة ، ولا يقلل احتذاء اللوحة بالعمل الأدبى من قيمتها إلا إذا اكتسبت صفة التابع الذليل ، وذلك بالاقتصار على ترجمة النص الأدبى إلى رسوم توضيحية ؛ فهى عندئذ تفقد قيمتها الإبداعية ؛

ولكن الفن التعبيرى لا يرتكن عادة على إبداعات أدبية ، وإن كان قد استوحى هذه الإبداعات فى بعض الأحيان .

ومن المعروف أن فيدور ديستوفسكى (١٨٢١ – ١٨٨١) قد أثر كثيراً على مزاج بعض التعبيرين الذين بدت شخصياتهم المعتمة وكأنها قفزت من رواياته . بل كان أوجست سترنبرج (١٨٤٩ – ١٩١٢) صديق المصور أدفارمونش ، شديد التأثير على رفاقه التعبيريين أيضاً ، ونضح فهمه السوداوى للعلاقة بين الرجل والمرأة على تصاوير صديقه النرويجى وعلى أعمال كوكوشكا أيضاً ، على أن كلا من المصورين مونش وكوكوشكا ابتدع شخوصه من تجربته الذاتية وخياله التصويرى الحميم وإن كان قد أضفى عليها درامية من نوع درامية الكاتب السويدى .

وقد كانت الوشائج بين الكتاب والمصورين التعبيريين فى أغلب الأحيان قوية ، فقد حارب الكّتاب والمصورون معركة واحدة من أجل تحرير الفن من التقاليد الأكاديمية والأدب من المذهب الطبيعى ؛ ولاعجب فى أنهم بعد مناقشات طويلة لبعض المشاكل وجدوا أنفسهم يشتركون فى معالجة الموضوعات ذاتها . وفضلاً على ذلك فإن بعض الفنانين التعبيريين استهواهم التعبير عن أنفسهم بالكلمة أيضاً ، وكتب بعضهم مقالات فى أمور الفن ، وكتب آخرون مذكرات وقصصاً وقصائد ومسرحيات ، ويكاد يصدق ذلك تقريباً على كل الفنانين الكبار بالحركة .

مرض العصر

ينطلق المصور التعبيرى – كما أوضحنا – من موضوعات : فاللوحة التعبيرية أصلا لوحة ذات « موضوع » ، على أن هذا الموضوع يعامل بحرية مفرطة ، حتى لتكاد تسمح للمصور بالخروج على الواقع ، بل إن شئنا الدقة فى القول بالتمرد عليه ؛ ومن ثم كان الشكل وسيلة لتوصيل مضمون من نوع خاص ، وذلك لأن الفنان التعبيرى إنما يتعامل – على حد قول هربرت ريد – وردود الفعل العاطفية التى تثيرها التجربة ، ولا يواجه المتفرج بنقل حرفى ودقيق للحقيقة المرئية .

وعندما علق أحد أصدقاء يوجين ديلاكروا (١٧٩٨ – ١٨٦٣) على لوحة له قائلاً : « ألاحظ أن إحدى ذراعى ميديا أطول من الأخرى » أجاب الفنان الكبير : « أعرف ذلك ، لكن التعبير مع ذلك صحيح » ، وقد أفصح ديلاكروا بهذه الإجابة – دون قصد – عن أحد مسلمات التعبيريين اللاحقين .

وفى لوحات المصور الإسبانى دومينيكوس ثيوتوكوبولوس الملقب بالجريكو (١٥٤١ – ١٦١٤) ارتقى التعبير إلى مرتبة سامية من الجسارة . فلا يتردد الفنان فى أن يلوى ويمط الأشكال بعنف حتى يحقق أغراضه . وقد تجلت بلاغة الجريكو التعبيرية على هيئة إعصار يكتسح اللوحة :

فالأجساد استطالت ، والأعناق اشرأبت ، والأذرع امتدت مثل جذوع الشجر . ويأتى الضوء فى أعماله من ومضات برق زرقاء وخضراء باردة . ونجد هنا إحساس الفنان فائقاً حتى لَيُضْحِي الموضوع عرضيا . إن لوحات الجريكو أقوى التصاوير عاطفية ، وانتماء التعبيريين المعاصرين له ليس منكوراً أو خافياً ؛ فقد علمهم أن اللوحة بقوة التعبير تصبح نابعة من الداخل ، وليست مجرد نقل خارجى .

وتحتوى «خزانة التعبيرية» على أعمال موغلة فى القدم . ومثل «السيريالية» التى تتلاقى خطاها وخطى التعبيرية كثيراً ، فإن التعبيرية تنحدر عن فنون بدائية مستوحاة من حس دفين بالخوف الكامن فى قلب الإنسان منذ أن وجد على ظهر البسيطة ، وراح يحيا محتمياً بظلمة الكهوف من شتى الأخطار ، بل ليس للتعبيرية إفصاحات فى الفنون البدائية القديمة فحسب بل فى الفنون الشعبية وفنون الأطفال أيضاً .

وقد شُغِفَ فنانون كثيرون عبر العصور بتوصيل انفعال قوى إلى المتفرج ، ونجد عند كثير من هؤلاء إرهاصات «تعبيرية» ، ونكتفى بأن نضرب مثلا فى هذا بالمصور الفرنسى هونوريه دوميه (١٨٠٨ — ١٨٧٩) الذى قادت وجوه ممثليه بابتساماتها الجهمة إلى أقنعة جيمس أنسور الذى سيرد ذكره ؛ كما لا ننسى فى هذا المقام الإيقاعات الرجراجة الجريئة والتى لا يهدأ لها قرار فى لوحات مصور عصر الباروك بيتربول روبينز (١٥٧٧ — ١٦٤٠) الذى شُغف بالانفعالات العنيفة .

على أننا نقترب حثيثاً من «التعبيرية» بالحركة الرومانسية فى القرن التاسع عشر : فقد صور يوجين ديلاكروا هاملت شخصية ممزقة تنخر فيها علة نفسية دفينة ، يهيم على وجهه حاملا جمجمة بين يديه . وقدم بارون جرو (١٧٧١ – ١٨٣٥) لوحاته عن نزلاء مصحات الجذام والأمراض العقلية ؛ كما صور هولمان هنت أوفيليا غريقة فى غديرها المزهر ، وصور كاسبر دافيد فريدريك (١٧٧٤ – ١٨٤٠) مناظر طبيعية تمثل رهباناً يؤدون الطقوس الدينية بين قمم الألب الشامخة المجللة بالثلوج ، أو بين خرائب بلاط من القرون الوسطى . كل هذه التصاوير عبرت بجلاء عن المزاج الرومانسى فى بحثه عن موضوعات تغوص فى اللجج القاتمة للتجربة الإنسانية . وقد ارتكنت الرومانسية كحركة فنية بدورها على العواطف الجياشة والانفعالات العنيفة .

غير أن ثمة فارقاً أساسيًّا بين «الرومانسيين» و«التعبيريين المعاصرين» ؛ فقد كان عالم القرن التاسع عشر عالما منطقياً ومستقراً ومتفائلا إذا ما قورن بعالم اليوم . كان ما زال بالإمكان آنذاك الانسحاب من مستنقعات التجربة العاطفية إلى أرض أكثر رسوخاً . أما التعبيريون فلم يكن بإمكانهم ذلك فى ظل العصر الذى وجدوا فيه . إن إحساسهم بالتراجيديا ليس على أنها تلك القدرية الإغريقية الخارجية التى قال أرسطو : إن معاينتها تحدث تطهيراً فى أعماق المتفرج ، بل أضحى إحساس التعبيريين بالتراجيديا أميل إلى أن يكون مرضاً فى الروح أصاب الإنسان فى القرن العشرين .

ولو نظرنا إلى أعمال التعبيريين لوجدنا أن أشدهم إصابة بهذا المرض أهالى شمال أوربا وبخاصة الإسكندنافيون والألمان ، ومن الناحية التاريخية فإن أقدم حركة تعبيرية ظهرت فى درسدن بألمانيا عام ١٩٠٥ ممثلة فى «جماعة الجسر» التى اعتبرت المصور النرويجى ادفارمونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) أباً روحياً لها وتصور لوحته «الصرخة» (١٨٩٣) وجهاً أقرب إلى أن يكون رأس جثة فاغرة الفم ، وبدن شبح تشابك هو وصميم الإيقاعات الملتوية للمنظر الطبيعى الذى يتألف من جسر وميناء ، وشمس غاربة ؛ حتى ليبدو كل شىء نراه — سواء أكان إنساناً أم طبيعة - مثقلا بخوف جسيم .

وفى غير ذلك من بقاع أوربا أيضاً أرّقتْ مصورى القرن العشرين مسارات العمل التشكيلى فى علاقته بروح العصر وطبيعة الأجواء التى يتفاعل فيها . على أن ما عبروا عنه لم يكن وراءه ذلك الشغل الشاغل الذى استحوذ على مصورى شمالى أوربا . وكى نقيم مقارنة بناءة فى هذا المقام فلندر الأنظار إلى «المدرسة الوحشية» التى ظهرت بباريس فى الوقت الذى خطت فيه جماعة الجسر أولى خطواتها فى درسدن . وقد اكتسبت الحركة الوحشية اسمها وشخصيتها بسبب «وحشية» أسلوبها الذى نما من خلال التأثر بأعمال فان جوج وجوجان وسائر الانطباعيين الجدد منطلقاً على الأخص من عدم التزامهم بالنقل الحرفى عن الطبيعة فى تشييد لوحاتهم .

وتعتبر لوحة « المرسم الأحمر » (عام ١٩١١) للمصور الفرنسى هنرى ماتيس نموذجاً للأسلوب الوحشى بكل حيوية اللون التى عرف بها هذا الأسلوب . وتحيا الألوان الصارخة فى اللوحات الوحشية حياة خاصة بها مستقلة عن أى صفة سيكلوجية دفينة فى الموضوع المصور . وهذا يجبر المتفرج على الاعتداد بالمظاهر الأسلوبية للوحة قبل كل شىء .

ولنلاحظ – على سبيل المثال – أنواع اللون الأحمر وتنويعاته التى استخدمها ماتيس ؛ مما ترتب عليه ذلك السطح الصاخب غير المستقر المشحون بالقوة ؛ إن هذه القوة اللونية إنما عنيت لذاتها أكثر من أن تكون إفصاحاً عن حالة عاطفية .

وتعتبر لوحة أندريه ديرين «كوبرى لندن» السابقة على لوحة ما تيس والتى ترجع إلى عام ١٩٠٦ نموذجاً آخر على التصوير الوحشى ، ويمكن مقارنتها بلوحة مونش التعبيرية «الصرخة» فنتبين أوجه الفرق بين الوحشية والتعبيرية ؛ فإن كلا من اللوحتين تقوم على مشهد جسر . وعلى الرغم من اصطخاب الألوان الزرقاء والبرتقالية والصفراء والخضراء فى لوحة ديرين فإنه لا يخلق جواً متوتراً مثل ذلك الذى يخلقه مونش بلوحته : إن ديرين فى (كوبرى لندن) إنما يحقق وحدة تكوينية بتصعيد اللون إلى أعلى درجات قوته ، وهو تأثير يزيد بمعالجته للظل بألوان ثانوية «زاعقة» أيضاً ولكن تكوينه اللونى الجرىء لا يثير فى النفس قلقاً ، ولا يؤرق أحداً .

ولنلاحظ أننا لا نستطيع أن نحدد على وجه اليقين : هل لوحة ديرين تصور الغروب أو الفجر أو حتى يوماً من أيام لندن الغائمة — ما دام اللون لا يتبع النقل عن الطبيعة أو تسجيل معالمها ، إلا أن هذه الأبجدية اللونية ليست مستخدمة هنا لغرض تعبيرى . أما مونش فى لوحته فيجرى تنسيقاً بين اللون والشكل والموضوع لتحقيق أثر عاطفى عنيف فى قلب المتفرج ؛ لهذا فإن « الصرخة » عمل تعبيرى ، فى حين أن تصاوير الوحشين ليست أعمالاً تعبيرية . ويمكن أن يعد الأسلوب الوحشى تعبيرياً ما عدا فى ناحية واحدة ؛ إذ ينقصه الشعور التراجيدى أو المأساوى .

ويطرح انشغال التعبيريين بإثارة أحاسيس المأساة مشكلة أساسية : فمع الخصائص العامة للتعبيرية ثبتت لها خصيصة ربما كانت مسئولة عن عدم نجاح التعبيرية على المستوى الجماهيرى العريض ، وعن التشهير الذى لقيه أسلوبها الجديد ، وتلك الخصيصة على حد قول هربر تريد — هى انمحاء « مفاهيم الجمال المتعارف عليها » .

كان مدلول الجمال فى التقاليد الأوربية الغربية ، بكثير من التنويعات يتضمن قسطاً من « المثالية » منحدرة عن الإغريق والرومان ، وممتدة عبر تقنين القرن السابع عشر لها فى أعمال الفرنسى نيقولا بوسان (١٥٩٣ — ١٦٦٥) إلى أكاديمية القرن التاسع عشر ، ولكن مع مجىء القرن العشرين تعرض مدلول الجمال لتغييرات عميقة . وقد رفض التعبيريون أكثر من الوحشيين كل مثالية ، فى اختيار الموضوعات ، أو فى

التفسيرات المعطاة لها ؛ ذلك أن مثالية الجمال تتعارض أساساً مع الارتباط بالتفسير الذاتى الانفعالى للتجربة .

ويهاجم النقاد المرتبطون بالمدلول التقليدى للجمال العمل التعبيرى بطريق غير مباشر على أساس من ادعاء القصور فى القدرات التكنيكية أو الحرفية ، ولكنهم يهدمون بذلك التجديدات التى أتى بها الفنان التعبيرى . وقد وجه مثل هذا النقد على سبيل المثال للخطوط الخشنة غير المهذبة وغير المكتملة للمحفورات الخشبية فى سلسلة رسوم إرنست لودفينج كيرشنر (١٨٨٠ – ١٩٣٨) بعنوان « بيتر شلميل » إلا أن الموضوع غير المريح وصدمة الابتكارات التكنيكية غير التقليدية هى مقومات غير مرئية فى العمل التعبيرى ، وعلى هذا الاعتبار يجب أن تناقش بمزيد من الاكتراث والتأنى .

ولأول وهلة قد تبدو مطبوعات كيرشنر مثل خطوط مشوشة وكتل مضطربة ، إلا أن الخشونة فى التنفيذ ، وتعقيدات الشكل ، ولطع الألوان العكرة – تساعد فى النهاية على خلق التأثير العام للصورة وتقريب فكرتها إلى قلب المتفرج . إن « سلسلة بيتر شلميل » تبين فيها بجلاء آثار أدوات القطع المستخدمة فى حفر سطح كتلة الخشب ، ويبدو أن الفنان قد قصد عدم صقل عمله وإعطاء التأثير بعدم الانتهاء منه ، كما احتاج إلى التضاد الشديد بين الأبيض والأسود المتحقق بالحبر والمساحات الخالية على الورق لتقوية التأثر بعمله ، وترجمة العنف غير المصفى

للعواطف ، وهو الفكرة الأصولية فى رسوم هذه السلسلة .

ويمكننا من رسوم كيرشنر هذه أيضاً أن نستق بعض الخصائص الجوهرية للوحة التعبيرية . إنها تنقل إلينا رؤية ذاتية وانفعالاً شديداً . وينعكس ذلك على الموضوعات التى يختارها الفنان . إنها موضوعات بدورها مأساوية . وليست اللوحة – كما يقول ماتيس المصور الوحشى عن فنه – « دعة ومتعة ورفاهية » وقد انطوت « الانطباعية » ذاتها على نوع من التغنى بجمال الحياة . كلا ، إن اللوحة التعبيرية تنقل إلى المتفرج روحاً مضطربة قلقة أو محتجة متمردة . ويبين ذلك من الموضوع الذى اختاره كرشنر لسلسلة رسومه « بيتر شلميل » . وبيتر شلميل هذا شاب مثقف فقير يبيع ظله إلى عجوز شرير لقاء كيس لا يفرغ من الذهب وفى أثناء جولات بيتر يقع فى حب ابنة فلاح ، ولكنه لا يتوصل إلى الزواج منها ؛ لأن أهلها يكتشفون أنه بغير ظل . لا يلبث العجوز الشرير أن يظهر من جديد فى هذه اللحظة ، ويعرض على بيتر أن يعيد إليه ظله مقابل أن يعطيه روحه . يمزق الصراع الضحية ، ولكن بيتر ينتهى بأن يرفض ، وينقذ روحه مضحياً بحبه برغم أنه يعرف لن يُقْبَلَ من رفاقه البشر عضواً فى المجتمع الإنسانى بعد ذلك . وفى الرسم السابع من سلسلة هذه الرسوم يصور لنا كيرشنر بيتر المسكين يحاول عبثاً أن يقفز للدخول إلى ظله الذى فقده ليستعيد بذلك إنسانيته ، فيظفر بالسعادة التى ضاعت منه بسبب بيعه ظله لقاء الذهب !

ويبين هنا «المزاج التعبيرى» فى انتقاء ما يربط به الفنان ريشته وقلمه . ولنا أن نتصور مأساوية الموقف الذى وجد فيه بيتر شلميل ، ولوعته لضياع ظله ، بل فقد إنسانيته . إن العمل يتضمن مرة أخرى صرخة إنسان فى وجه القوى التى تستنزفه بصفة عامة .

ولنتعمق فى فهم هذا الموقف التعبيرى فإننا نمضى فنقرأ بعض فقرات من مذكرات المصور التعبيرى ماكس بيكمان (١٨٨٤ – ١٩٥٠) الذى يقول : استيقظت ومازلت أحلم . . بدا لى التصوير أنه إنجازى الممكن والوحيد . فكرت فى صديقى الكبير العجوز هنرى روسو ، وفى هوميروس الذى قربنى من الآلهة . حييته وإلى جواره رأيت وليم بلاك فيض النيل والعبقرية . لوح بيده موجهاً إلىّ تحيات ودوداً كما لوكان كاهناً أكبر فى هيكل سماوى . قال لى : «لا تجعل نفسك تفزع من هول العالم . ستحصل من ذاتك على رؤية أعمق . وستجنى تحرراً متزايداً من كل ما يبدو لك الآن فظيعاً وكئيباً» .

وقد مر بيكمان بمحنة تبرر صيرورته تعبيرياً . فقد عاش فى ألمانيا وعندما بلغ النازيون السلطة أجبر على التوقف عن حياته العامة كفنان . فوجد نفسه بلا عمل ، مهملاً فى برلين العاصمة الكبيرة منزوياً منسحقاً ، ضائعاً فى خضم الجموع الزاخرة والهادرة بتمجيد النظام النازى الحاكم آن ذاك ، أضحى الفنان وحيداً لا معين له ولا صديق ، وقد تكدست لوحاته فى سندرة ! فهرب إلى هولندة ومنها إلى إنجلترا لينجو

بجلده من ملاحقات الجستابو . ثم استقر به المقام في الولايات المتحدة عام ١٩٤٧ حيث عاش ودرس بجامعاتها ومات بعد ثلاث سنوات .

وهذه الظروف التي عاشها بيكمان والتي جعلت منه تعبيرياً بالضرورة ، تكررت كثيراً بالنسبة للكثير من التعبيريين الأول . فإن الإحساس بالعزلة والاغتراب يخطوان بالفنان حثيثاً إلى التعبيرية . وقد أصبح القرن العشرون بأخطاره الكامنة ومخاوفه المدفونة التي يشتد تأثيرها على مخيلة الفنان المرهفة– مرتعاً خصباً «للتعبيرية» التي هي من نتاج القرن العشرين وتيارات فنه الأصولية .

التلاقى

رأينا كيف مال فينسنت فان جوخ إلى الإفصاح فى لوحاته عن عواطف شخصية عنيفة حتى بلغ فنه حدًّا متميزاً من اللاشكلية البيانية مع غلبة الروحانية وطمسها لمعالم الوجود المادى . وقد كان لأفكار فان جوخ فضل كبير فى نشأة أسلوب «الوحشيين» إلا أن الحس الفرنسى الكلاسيكى ظل برغم كل شيء مترسباً فى أعماق الوحشيين ، فلم يصلوا إلى تنمية تعبيرية فان جوخ العاصفة إلى إمكاناتها الكاملة .

وقد ترك ذلك كى يتحقق بحماس عارم لا يحد ، على أيدى الفنانين الألمان ، فصارت التعبيرية فى ألمانيا ليست تياراً سائداً فى الفن فحسب ، بل فلسفة حياة أيضاً . وقد دفع الفنانون الألمان بالتعبير الذاتى فى التصوير إلى أقصى إمكاناته . فبلغوا به إلى حد إفقاد العمل الفنى تماسكه المنطقى وصيرورته غير مفهوم على المستوى الجماهيرى والموضوعى .

وقد تجسمت التعبيرية الألمانية تحت عدة مؤثرات اختلفت خصائصها من بعض النواحى ومؤثرات الفن الفرنسى ؛ فقد كان هناك أولاً وقبل كل شيء الروح الجرمانية العريقة والمتأصلة ، روح منحدرة من العصور الوسطى وغلبت عليها طباع «الفن القوطى» الذى اعتبره الكلاسيكيون الإيطاليون فناً بربرياً يقوم على ذوق سقيم ، إلى أن رد الرومانسيون إلى هذا

الفن اعتباره فيما بعد .

وعند تسمية الفنانين الألمان لأولى جماعاتهم التعبيرية بجماعة «الجسر» أكدوا أنهم إنما يبحثون عن «المعبر» الذى يقودهم من المرئى إلى غير المرئى . لقد سعوا إلى شكل ليس مقصوداً لذاته بل ليصبوا فيه مطالبهم الروحية . ولا شك أن الروح تتخلق بالمادة ولكن التعبيريين عنوا أن يظل تركيزهم لا على الأسلوب . بل على الروح أولاً .

ويجب أن يتبع ذلك إبراز حقيقة أخرى . وهى أن الفن الألمانى لم يكن «أغلب الأحيان فناً خالصاً» ولم يقصر انشغالاته على الانفعالات الجمالية فحسب . بل أدخل فى هذه الانشغالات اعتبارات كثيرة أخلاقية واجتماعية وفلسفية . وإذا كان فإن جوج قد خلط الفن بالحياة — فقد حذا أتباعه التعبيريون فى ألمانيا حذوه ، كما احتذى به أيضاً ومن زمن باكر فنانو الشمال السكندنافيون . وترددت فى النفس الألمانية نغمة أثيرة مستحوذة . هى نغمة الإحساس بالخراب . وقد ترددت فى أعمال التعبيريين على الدوام .

وقد كان لعدم نقاء الفن الألمانى ، أى لعدم تخلصه من شوائب العاطفة والتأمل الاستبطانى — أثره على طبيعة التصوير التعبيرى فى أوائل القرن العشرين . فكان نتاج الجماعة التعبيرية وعراً وغير سوى من زاوية القيم الفنية البحتة . بل كان بعض هذا الإنتاج — وليس كله على أى حال — مستعصياً على الفهم . ومن الصعب أن يلقى الإعجاب من أحد .

فلا بأس أن يعبر الفنان عن نفسه ، ولكن ما ذا يمكن أن يفهم الآخرون مما يجرى على لوحة مثل هذا الفنان إذاكان ما تحتويه مجرد رموز أو إفصاحات عن أفكار وأحاسيس مغلقة فى وجدان الفنان؟ وإذا لم يكن ثمة مفتاح يعطاه المتفرج كي يفض به مغاليق العمل فإن اللوحة تُضْحِي مجرد «فزورة» أو «أحجية» مثيرة للغيظ . ولولم توجد صفات أخرى تعويضية ، فإن مثل هذه اللوحة سرعان ما تلقى جانباً ويطويها النسيان ؛ ولعل هذا الشعور بالغيظ هو الذى دفع الناقد الألمانى تروج — بحق أو بغير حق — إلى أن يقول عن التعبيرية : «إنها كل ما يستعصى على الفهم من أعمال الفن» !

وثمة انطباع آخر ناجم عن عدم نقاء الفن الألمانى : أى الإصرار على أن اللوحة يجب أن تحكى شيئاً أو تبشر بشىء على الدوام ؛ فقد مالت التعبيرية كثيراً إلى «الكاريكاتير» كما مالت فى بعض الأحيان إلى «الفانتازيا» ، ولكل من الكاريكاتير والفانتازيا جوانب أدبية فى العمل الفنى : أى جوانب تحركها بواعث أخلاقية واجتماعية وفلسفية تختلف هى والبواعث الجمالية البحتة التى تتعلق بالشكل والخط واللون والعوامل الاستيطقية الأخرى . وقد ظلت التعبيرية الألمانية تحركها على الدوام بواعث أخلاقية أو اجتماعية أو فلسفية بالمقام الأول تعلو على القيم الجمالية البحتة ، بل فى بعض الأحيان تجور عليها وتطغى !

وإذا كان التيار الحديث فى الفن ينفر من الجوانب الأدبية فى العمل

الفنى ، ويعتبرها دخيلة عليه مما يوجب على الفنان العصرى أن يخلص خطوطه وألوانه وتكويناته من إسارها ، حتى يتسنى لها أن تتحرك فى تكوينات حرة غير خاضعة لغير المقاييس التشكيلية البحتة – فإن السؤال يثور؟ لماذا إذن تندرج «التعبيرية» فى عداد التيار الحديث فى الفن ؟ والحق أن تصاوير التعبيريين لوكانت قد نفذت بطريقة أكثر واقعية لاعتبرت من أعمال الفن الواقعى التقليدى الأكاديمى ، لكنها ليست لوحات واقعية ، وقد انضمت إلى التيار الحديث للنفور الشديد الذى تكنه التعبيرية للتصوير الواقعى . وبسبب هذا الرفض الشرس للواقعية صارت القيم التشكيلية الحديثة ممكنة فى اللوحة على الرغم مما ألفه الفنان التعبيرى من إيداع مضمون فى لوحته . وبعبارة أخرى : يتحقق من هذا الطريق نوع من المصالحة بين اعتبارات الموضوع اللاعصوية وبين المتطلبات التشكيلية اللاموضوعية لبناء لوحة عصرية .

والشيء المثير للدهشة فى الفن الألمانى الحديث أنه بينما هو على استعداد للسماح بالموضوع فى اللوحة – يعارض بعنف الواقعية فى التنفيذ . لقد تجنب الفنانون العصريون الواقعية التسجيلية : أى تصوير الواقع ، على أن الألمان ذهبوا إلى ما هو أبعد من ذلك بالحمية التى شوهوه بها وبالضربات التى وجهوها إليه فى لوحاتهم . ولعل تفسير ذلك نجده فى الجو الفنى والثقافى الذى أحاط الفنان الألمانى فى السنوات الباكرة من هذا القرن :

فمن ناحية– غلبت الأكاديمية الواقعية على تعليم الفن بألمانيا فى طلائع القرن العشرين ، مضيقة الخناق على أعناق الشباب : وكنتيجة لذلك عندما جاءت اللحظة التى تمردوا فيها كان رد الفعل أشد عنفاً وأكثر مرارة ضد أصفاد الأكاديمية . وقد وجد المتمردون فى « الفن القوطى » المتأصل فى تراثهم القومى غير الرسمى خير سند لذلك .

ومن ناحية أخرى، فى الوقت الذى ظهرت فيه التعبيرية كانت الصناعة الألمانية تسير فى نموها بمعدلات سريعة . والعسكرية البروسية متفشية ؛ ومن ثم وجد المواطن الألمانى نفسه يتزايد خضوعاً لنظام بيروقراطى يستهدف تحقيق سيطرة أوتوقراطية . وفى هذا المقام يقول الناقد الألمانى هوراس كالين : «إن الحرية الشخصية كانت بذلك فى طريقها إلى الضمور» وقد جاءت التعبيرية بذلك ثورة من جانب الفرد ضد القهر ، فوجهت هجماتها إلى التعاليم الأكاديمية باعتبارها رمزاً لاستبداد السلطة .

وكذلك نمت التعبيرية من مصادر نبع منها الفن الحديث فى فرنسا أيضاً وواكبت « التعبيرية » الألمانية « الوحشية » الفرنسية فى تطورها . ومِثْلَ الوحشيين عمد التعبيريون إلى استخدام الألوان الصارخة . ولكن فى الوقت الذى كانت فيه ألوان الوحشيين بهيجة مرحة جذابة كانت ألوان التعبيريين عنيفة جهمة ، وفى أغلب الأحيان تنقصها الجاذبية . وقد كانت التعبيرية فى مجموعها أشد عنفاً وضراوة فى انفعالاتها من الوحشية .

ولما رسخت جذور التعبيرية الألمانية عارضت المؤثرات الفرنسية . ولاشك أن هذه المعارضة ترجع بعض الشيء إلى الاعتزاز بالقومية الألمانية ، ولكنها كانت ترجع أيضاً إلى التمرد على «التكعيبية» والنزعات الأسلوبية المبتكرة التي لجأت إليها المدرسة الباريسية بشكلياتها المفرطة لذاتها .

وقد تمثلت خصائص الأسلوب التعبيرى فى الخشونة المتعمدة ، وعنف الالوان ، ورفض إملاءات النقل الحرفى عن الطبيعة ، بل تعمد التشويه ، وكل ذلك بقصد الإفصاح عن أكبر قدر من التعبير العاطفى :

كان المصور يرسم من داخله وكأنه يقذف بنفسه إلى اللوحة ، فقوة التعبير هى المبتغاة وليست رشاقته ، ولهذا فلم يكن الرسم المتقن متطلباً ، وما كان يبدو فى اللوحة التعبيرية إلا وكأنه على سبيل المصادفة ، وذلك بالرغم من أن كبار التعبيريين ما كانت تنقصهم القدرة على النقل المتقن عن الطبيعة ، ولكن الهدف الأول للتصوير التعبيرى هو إفصاح الفنان عن أحاسيسه وعواطفه ، عن روحه وكل ما بداخله ؛ وهو فى هذا السبيل لا يسمح للمقومات الشكلية أن تعوقه أو تحجب مطلبه .

الشرارة تنطلق

ظهرت التعبيرية على أقوى صورها فى ألمانيا . حتى إنها وصفت بأنها ظاهرة ألمانية بالمقام الأول ، وبأنها نزعة راسخة ودائمة فى الروح الألمانية ، ولكن التعبيرية على أى حال لم تظهر فى ألمانيا أول ما ظهرت فقد كان أول دعاتها بين الفنانين العصريين الهولندىّ فان جوخ والبلجيكى جيمس أنسور والنرويجىّ أدفارمونش ، بل إن كل أولئك الذين ناهضوا «الواقعية الانطباعية» فى فرنسا مهدوا الطريق لها .

وكرد فعل للانطباعية وللاتجاه الموضوعي لدى سيزان وسوراه — ذلك الاتجاه الذى تابعته التكعيبية — فإن الحركة التعبيرية رأت النور عام ١٨٨٥ . وقد كان فينسنت فان جوخ بحياته الأسطورية ولوحاته الرائعة مؤسس التعبيرية الحديثة وبطلها الحق . واللون — على حد قوله — معبر فى حد ذاته ولا يمكننا أن نغض النظر عن ذلك ، بل لا بد من أن نستفيد منه ونستخدمه ؛ فإن ما هو جميل حقيقى أيضاً .

وقد اتخذ التعبيريون اللاحقون من عبارة فان جوخ هذه نبراساً لهم ، وكان لجيمس أنسور (١٨٦٠ — ١٩٤٩) — الذى اعتبره السيرياليون بدورهم واحداً من أسلافهم الكبار — فضل كبير فى تحرير التصوير الحديث من نير النقل الحرفى عن الطبيعة وتمهيد الطريق أمام العاطفة

والخيال . إلا أن الفضل الحقيقى فى انطلاق التعبيرية الحديثة يرجع إلى النرويجى أدفارمونش الذى أضحى فنه بحق نقطة تجمع الفنانين الألمان الذين نمّوا التعبيرية كحركة ناهضة .

وقد ذهب مونش إلى باريس ، حيث أعجب بأعمال فان جوخ وجوجان وسوراه ولوتريك وجماعة الرمزيين المسماة «بجماعة الأنبياء» وقد أثار أول معرض أقامه فى برلين عام ١٨٩٢ ضجة كبيرة ، وتوطدت سمعته فى ألمانيا حيث مارس نفوذاً عميقاً على الفنانين الشبان . وراح مونش يتحدث فى لوحاته عن عزلة الكائن الإنسانى إزاء الطبيعة الهائلة ، وفى خضم جموع المدن الكبيرة .

وكان مونش فناناً تطارده الخيالات . ولسنا بحاجة هنا إلى مناقشة التفسيرات الفرودية لأعماله ، لكن رائحة الغموض تفوح من رؤاه الشبحية ، وانشقاقاته على نفسه .

ونجد فى أعمال مونش قتامة النظرة التى انحدرت إليه من بعض الظروف الأسرية القاسية ، وإحساساً ذاتياً بمعاناة الحياة ، وقد ترددت أصداؤها فى عبارته : «إننى أسمع الصراخ فى الطبيعة» !

وتنم أعمال مونش فى المقام الأول عن روح تأملية ، وتوجس لمصير قاتم ، ويمكن أن نلمس فى ذلك إحساسه بعدم التأقلم بالمجتمع ، أى بالغربة .

وقد اعتبر بعض مؤرخى الفن مونش بل سلفه فان جوخ فى عداد

التعبيريين ، فى حين اعتبرهما بعض آخر من رواد التعبيرية فحسب . والواقع أن الحركات الفنية تتلاحم ، ومن العبث محاولة الفصل بينها وتحديدها تحديداً حاسماً . أما التعبيرية بمعناها الاصطلاحى الدقيق فقد بدأت فى السنوات الأولى من هذا القرن فى ألمانيا ، وعلى وجه أكثر تحديداً بإرساء «جماعة الجسر» : ففى عام ١٩٠٥ عندما كانت الوحشية تخطو خطواتها الأولى فى باريس ، وحّد ثلاثة من المصورين الشبان فى درسدن جهودهم وألفوا «جماعة الجسر» التى لقيت الاعتراف بها كأول جماعة تعبيرية فى ألمانيا . وهؤلاء المصورون الشبان الثلاثة هم إرنست لودفيج كرشنر – الذى سبقت الإشارة إليه – وإريك هيكيل (المولود عام ١٨٨٣) ، وكارل شميدت – روتلوف (المولود عام ١٨٨٤) ، وقد انضم إليهم آخرون منهم ماكس بيشستاين (١٨٨١ – ١٩٥٥) وإتومولر (١٨٧٤ – ١٩٣٠) وإميل نولد (١٨٦٧ – ١٩٥٦) ، وقد أقامت الجماعة الجديدة معرضاً صاخباً لأعمالها عام ١٩٠٦ ، وفى عام ١٩١٣ تشتت شملها بسبب بعض الخلافات الداخلية وغيوم الحرب العالمية التى بدأت تتجمع فى الأفق . وقد كانت «جماعة الجسر» منذ البداية حركة تمرد على بلادة التصوير الأكاديمى المتزمت وثقل وطأته !

وقد تأثرت «جماعة الجسر» بأعمال الانطباعيين الأُخَر : فإن جوخ وجوجان وهنرى دى تولوزلوتريك الذى اهتم كثيراً بالعامل الإنسانى فى اللوحة ، ولم يعلم الأجيال اللاحقة أن تنظر إلى الوجوه الإنسانية بمنتهى

الحنان والرأفة فحسب – وإن كان ذلك لم يحل دون بث سخرية مريرة فى هيئاته الإنسانية – بل أضاف إلى موضوعات الفن التعبيرى المسرح والسيرك ودور اللهو وحلبات السباق وبيوت المتع المحرمة . وانكب أعضاء «جماعة الجسر» يدرسون أعمال الفن الألمانى القديم ، كما درسوا الفن الزنجى ، وهم يعتبرون من أوائل الفنانين الأوربيين الذين اكتشفوه وتحمسوا له وكذلك تأثروا كثيراً بالبدائية والفن البدائى ، واسترعى نظرهم المصور الفرنسى هنرى روسو (١٨٤٤ – ١٩١٠) الذى تجلت لديه سمات تعبيرية فى الخوف الكامن والضراوة البادية وأكذوبة الواقع الذى تحول إلى حلم ، واستهواهم إعراض جوجان عن الفن الأوربى ورحيله إلى جزر آسيوية بعيدة يستلهم فنونها البدائية ، واهتموا أيضاً بفنون ما قبل التاريخ والفنون الشعبية وفنون المجانين والأطفال .

وقد درس الفنانون التعبيريون هذه الفنون بحماس ، وعمدوا إلى الاستفادة بها فى لوحاتهم ، وصور التعبيريون الأقنعة مراراً ، وكثيراً ما نرى فى لوحات التعبيريين وعلى الأخص إميل نولد (١٨٦٧– ١٩٥٦) وكارل هوفر (١٨٧٨ – ١٩٥٥) أقنعة تشبه الوجوه ، ووجوهاً تشبه الأقنعة ، ولكنها لم تكن أقنعة تشبه إنتاج لزنوج الأفريقيين وسكان الجزر الآسيوية ؛ فقد كانت أقنعة أوربية فى المقام الأول ، ولم يكونوا يسعون فى تنسيق ألوانهم إلى أى تهذيب ، بل استهدفوا إيقاعات مفرطة فى عنفها ونفاذها وصريرها .

وكان كيرشنر الشخصية الرئيسية فى الجماعة . نمّت أعماله ، وعلى الأخص عارياته ومناظره الطبيعية – عن حسه المتوقد ومزاجه القلق . وفى عام ١٩١١ ذهب يقيم بضع سنوات فى برلين حيث أخذ عنفه يهدأ ، فأنتج أكثر أعماله توازناً ، لكن الإحساس بعدم الراحة ظل باقياً خلف خطوطه وألوانه ، ويمكن تبين هذا الإحساس حتى فى لوحاته التى أنتجها عام ١٩١٧ فى سويسرا حيث صور الجبال وحياة الرعاة الوادعة .

وكان هيكيل هاوياً للشعر وقارئاً نهماً للفلسفة بدأ بالانطباعية ، ثم اتجه إلى فن قائم على أبجدية من الألوان الأولية . ثم تحولت ألوانه إلى القتامة بإيقاعات درامية . ومثل غيره من التعبيريين خلص إلى رفض المؤثرات الفرنسية فى النهاية .

أما مولر فقد انحدر عن أم غجرية الأصل ، وقد شد الرحال بدوره إلى مستوطنات الغجر ، فزودته بموضوعات لوحاته . وصارت هذه الحياة عالمه المثالى الذى تغنى به فى أعماله ، وقد صعدت هذه الرؤى إلى أسلوب تعبيرى طليق ينضح بالرفض لنمط الحياة العصرية المكبلة بإسار من القوانين الحديدية .

أما بيشستاين فقد توصل إلى أسلوب جذب إليه الأنظار ، واتصف بتبسيط شديد للشكل ، واستخدام عنيف للألوان الساخنة بلا تدرج أو ظلال . وتبقى لتصاويره مع ذلك بكارة حسية لم يفسدها تصنع أو عصرية .

وكرد فعل للانطباعية والوحشية لجأ شميدت روتلوف إلى اختيار ألوان ترتبط هى والأحاسيس الداخلية أكثر ما ترتبط بالعالم الخارجى . وقد عمد إلى رسوم مبسطة وخطوط مستقيمة متوازية ومساحات منحصرة مقفلة بين هذه الخطوط وأشكاله الحادة الزوايا أخذت عن فتيات أفينيون لبيكاسو ، ونقلت عن الأقنعة الأفريقية .

على أنه ما من أحد صور التعبيرية الألمانية فى أعلى قمم جسارتها وتهورها مثل إميل نولد الذى ورث عن فان جوخ الكثير من تأججه الداخلى واندفاعه وتوهجه ، وأياً كان الموضوع الذى عالجه نولد فإنه على الدوام حاول أن يصدم ، ولم يتورع عن أى لون مهما يكن عنفه أو فظاظته . وقد راح يدلق الأشكال ، ويتعجل الفراغ منها كما لو كانت يده تحصدها بمنجل !

وكانت شهرة نولد قد ذاعت حتى قبل انضمامه إلى «جماعة الجسر» وذلك كفنان محنك متمرد ؛ فقد بدأ حياته الفنية فى سن الرابعة عشرة ، ورفضت أولى لوحاته الكبيرة فى معرض ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ولوحات نولد خشنة غامضة ومنفعلة . ولكن خلف هذا الأسلوب البدائى المتعمد تكمن شحنة من الشعر المرهف . وقد توصل نولد إلى بنائياته بحدس متأصل يفوق كل معرفة تشكيلية .

أما التعبيرية التى يعطيها إيانا المصور النمساوى أوسكار كوكوشكا (المولود عام ١٨٨٦) فهى تنضح بمعاناة أشد ، ولكنها أكثر رسوخاً .

وقد برز كوكوشكا فى البورتريهات . وما من مصور معاصر صور شخصياته بهذه الكيفية الاستبطانية العاصفة التى صورها بها كوكوشكا ، وبحدس لا يخطئ توصل إلى تعرية ماكان مخبوءاً فى قلوبهم القلقة المكتئبة . وقد صار كوكوشكا فى الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٣١ رحَّالاً كبيراً ، وصور لنا مشاهد بانورامية لباريس وفينا ومدريد وغيرها من المدن ، وقد اتصفت هذه المناظر بالرحابة والخيال والإيقاعات الغريبة ، كما اتصفت باللهفة والإسراع فى إنجازها . وضربات الفرشاة عند كوكوشكا ثقيلة وزاخرة بمادة اللون ، وقدرته على الرسم فائقة .

وقد أصبح من المألوف أن يشار ضمن التعبيريين إلى المصورين الذين أسسوا فى ميونيخ عام ١٩٠٩ الاتحاد الجديد للفنانين الذى صار يعرف بعد عامين بـ «جماعة الفارس الأزرق» وكان من أعضائها واسيلى كاندينسكى وإليكس فون جوالينسكى الروسيان ، والفريد كوبين النمساوى وبول كلى السويسرى ، وفرانزمارك وأوجست ماك الألمانيان . وكان هؤلاء الفنانون منذ البداية على صلة بفنانى الطليعة الفرنسيين رووه ، وبراك ، وبيكاسو . كما عرض الفرنسى روبى ديلوناى (١٨٨٥ – ١٩٤١) معهم فى ميونخ . وقد سميت الجماعة باسمها نسبة إلى لوحة لكاندنيسكى تحمل الاسم ذاته . وتميزت الجماعة بتنوع جنسيات الفنانين المنضمين إليها ، فلم يكونوا جميعاً من الألمان ، كما كانت الحال بالنسبة لجماعة الجسر . وأصدر أعضاء الجماعة الجديدة عام ١٩١٢ نشرة

بعنوان « الفارس الأزرق » تضمنت مستنسخات من أعمال روسو وسيزان وماتيس وغيرهم من المصورين الفرنسيين ، فضلاً على أعمال لمصورين ألمان وروس وغيرهم من جنسيات أخرى أيضاً . وقد كان لكل هذه المؤثرات انعكاسها على عطاء « جماعة الفارس الأزرق » التي كان أسلوبها في المجموع أكثر زخرفية من أسلوب سابقتها « جماعة الجسر » وأكثر انفتاحاً على الوحشية والتكعيبية ، وأكثر استعداداً للتخلي عن الواقع وعدم الالتزام به . ورويداً رويداً انتحى كل من فناني « الفارس الأزرق » طريقاً خاصاً .

وقد قتل كل من مارك (١٨٨٠ – ١٩١٦) وماك (١٨٨٧ – ١٩١٤) في معارك الحرب العالمية الأولى ، ولكنهما كانا قد كشفا عن صلاحيات باهرة قبل أن تنشب تلك الحرب . واشتهر مارك بلوحاته عن الحيوان ، وعلى الأخص الجياد والغزلان التي حولت بلمسة شعرية إلى دنيا الأسطورة ، وقد غلب استعماله للونين الأحمر والأزرق ؛ كما في لوحته « الجياد الحمراء » وذلك بطلاقة وتصرف . وقد جمع بين العاطفية والتعبيرية وشيء من التجريد التكعيبي في تصاويره الساحرة عن الحيوان . وعلى الرغم من أن رسومه مفعمة بالحلاوة والسكينة – فإنها لا تخلو من ديناميكية موحى بها ، فأشكاله المبسطة تنفخ فيها ريح تبعث الحياة والحركة في أوصالها .

أما ماك فقد عرف بشخوصه الطولية الجادة المتجمعة في المتنزهات

والشوارع ، مع بساطة الرسم وتوهج التلوين . وقد قام بزيارة إلى تونس مع بول كلى عام ١٩١٤ فأنتجت لديه تبسيطات طلية وزاهية ، ولم يطل به العمر حتى يمضى بها إلى أبعد من ذلك .

وقد جلب الروسى جوالينسكى (١٨٦٤- ١٩٤٣) حرارة إيمان تجلت فى لوحاته عن رءوس نساء . وقد كان جوالينسكى ضابطاً بالحرس الإمبراطورى ، وتخلى عن مستقبل مرموق فى الخدمة العسكرية من أجل التصوير ، وانتقل بعد ذلك إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ثم عرض فيما بعد مع المصورين الوحشيين الفرنسيين مستخدماً الأخضر والأحمر والقرمزى فى أعلى درجاتها ، وبحس دينى مكثف .

أما ليونيل فيننجر (١٨٧١- ١٩٥٦) الذى عرض مع جماعة الفارس الأزرق عام ١٩١٣ وكان يعرف ديلوناى ، فقد ظل حبه للتكوين الصارم وهو ما اكتسبه عن التكعيبيين يلازمه طوال حياته ، كما أن إحساسه بالضوء وتأثيراته ، وبلون غامض رهيف أضفى شفافية أثيرية على الهندسيات الصلبة لسفنه وعمائره .

على أنه كان ثمة فنانون مبرزون آخرون ارتبطوا بالتعبيرية – من خلال جماعة الفارس الأزرق – وإن كانوا قد اكتسبوا سمعتهم من إسهامات أخرى غير إسهامهم التعبيرى : فهناك بول كلى (١٨٧٩- ١٩٤٠) بفانتازياته ورسومه الطفولية الأريبة ، وكان فى مرحلة الفارس الأزرق ما زال فى بداية حياته الفنية التى يجب أن يحكم عليها ككل ، كما أن

كاندينسكى (١٨٦٦ – ١٩٤٤) أكثر مصورى الجماعة نفوذاً ذاع صيته كرائد للتجريدية الحديثة ، وتمسك بأن اتجاهاً جديداً للون والشكل يمكن أن يتحقق بالفصل بين الفن «المجرد» وبين الموضوع المشخص ؛ وبذلك لا يعد اللون مجرد الرداء الروتينى للشكل ، بل يصبح مستقلا عن الشكل وقادراً أن يثير العاطفة دون عون منه . ولم يكن الفن المجرد فى نظره ترتيب أشكال وألوان على مسطح ، بل هو تعبير روحى أصيل . وفى عام ١٩١٢ نشر دراسته «عن العامل الروحى فى الفن» وبناها على أن الجميل هو ما أنتج بفعل ضرورة داخلية ، وفى ذلك الوقت كان قد أنجز أولى لوحاته التجريدية بغير أى إحالة إلى الطبيعة، ولئن كانت اللوحة التعبيرية فى الأصل لوحة ذات موضوع – كما رأينا – فإن كاندينسكى أمكنه أن يزيل منها الموضوع ، وأصبح بالإمكان أن تبدو اللوحة التعبيرية بلا موضوع ، وذلك باعتبار أن «الفن مغامرة روحية» .

الاضطهاد

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد بددت شمل الفنانين ومات بعضهم على ساحاتها – فإن هذه الحرب لم تنه الحركة التعبيرية ؛ فقد ظل الفنانون المنتمون إليها يؤمنون بقيمها ، فلم يغيروا من أساليبهم ، وظلت مجلة «العاصفة» تصدر حتى عام ١٩٢٨ ، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها فتحت دور العرض والمتاحف أبوابها لأعمال الفنانين التعبيريين الذين كانوا تعدوا الآن طور الشباب . وأصبحوا مشهورين ، فحظوا بمناصب مرموقة فى معاهد الفنون وكلياتها ، ورأوا أعمالهم تطبع على اللافتات والبطاقات البريدية ؛ كما كُتِب عنهم كثير من المؤلفات تشرح فنهم للجماهير . على أن كل ذلك انتهى بمجىء النازية ، وتوليها مقاليد الحياة الثقافية فى ألمانيا ووسط أوربا . وبعد أن وصمت أعمال التعبيريين وغيرهم من العصريين بالعطن والانحلال – حكمت عليها بالتجاهل والإهمال ، بل بالتحقير أيضاً ! وما عاد بإمكان أى مصور تعبيرى أن يعرض أعماله ، أو حتى أن يمارس فنه ، ولقى الكثير منهم الاضطهاد والملاحقة ، واعتبر محظوظا من أتيح له منهم الهرب إلى الخارج .

إن التعبيريين الألمان غير معروفين من الجماهير العريضة حق المعرفة .

ويشعر المفكر المخلص أنه ليس من حق أحد أن يجهل جهاد أولئك الفنانين الذى ترجموا إلى حقيقة فنية صارخة حاجة إنسانية مدفونة وملحة ظلت مكبوتة تحت ضغوط خارجية ؛ فقد أسهمت التعبيرية فى دفع عجلة الفن الحديث ، وتجلية وجهه إسهاما لا يقل عن إسهامات « الوحشية » أو « التكعيبية » أو « السيريالية » ، لكن التعبيريين الألمان الأصلاء أيضاً دفعوا ثمن جهادهم من أجل فنهم غالياً ، بل إنه ما من جماعة دفعت من أجل حرية الإنسان ذلك الثمن الفادح الذى دفعته التعبيرية الألمانية : طاردهم النظام النازى وخربهم ، مخرباً بذلك الفن الألمانى ذاته . ألقى بأعمالهم خارج المتاحف كلها ، ونزعت لوحاتهم من على الحوائط لتبدد وتدمر ، وأقصى الفنانون أنفسهم عن الحياة الفنية ، وأغلقت معارضهم ، وصدرت الأوامر إلى كل من نولد وشميدت — روتلوف بالكف تماماً عن الرسم ، وإلا تعرض أى منهما لعقوبة السجن لو أمسك فرشاة أو قلماً حتى فى بيته أو مرسمه ! وحرم على آخرين عرض أعمالهم وإلا تعرضوا لجزاءات صارمة .

وفى عام ١٩٣٧ أقامت السلطات فى ميونيخ معرضاً كبيراً حوى أعمال الفنانين التعبيريين وأطلق عليه من قبيل التحقير والسخرية « معرض الفن المنحل » وبين ضحكات الاستهزاء منحت الجائزة الأولى فى هذا المعرض لكوكوشكا العظيم !

وفى ذات الاتجاه أيضاً صدرت الأوامر عام ١٩٣٨ بتجريد المتاحف

من أى أعمال لفلامينك وورووه وبيكاسو وبراك وبيعها بأى ثمن فى الخارج. وقادت الصحافة الموالية للسلطات النازية حملة ضارية على التعبيريين. وتوعدتهم بأقسى التهديدات. انهار كيرشنر الذى كان قد لجأ إلى سويسرا من فداحة الحملات الموجهة إلى رفاقه وجماعته فانتحر.

وفصل اوتوديكس من وظيفته وألقى القبض عليه. وهاجر آخرون على عجل، ومنهم المعماريان ميزفان ديرروه ووالترجروبيوس مؤسس مدرسة الباوهاوس والمصورون هانز ريختر وجورج جروز (١٨٩٣ – ١٩٥٩) وليونيل فيننجر. وعاد كلى إلى سويسرا، وذهب كاندينسكى إلى فرنسا، وتلمس بيكمان ملجأ له فى أمستردام. كما هرب كوكوشكا فى آخر لحظة عندما غزا النازيون تشيكوسلوفاكيا أرض أجداده وجاء إلى إنجلترا.

وتعرض للاضطهاد والتحقير الشديد العجوز كريستيان رولفز الذى كان فى التاسعة والثمانين من عمره، كما لم يحتمل سوء المعاملة النحات العجوز ارنست بارلاخ (١٨٧٠ – ١٩٣٨) الذى اتخذ من القبح والفقر مادة لإنتاجه، فنقم النازيون على نزعته المتشائمة. ومات الاثنان فى أسوأ حالات البؤس والفاقة.

أما المصورون الألمان الذين لم يكونوا قادرين على أن يتركوا بلادهم فقد أمضوا سنواتهم مدرجين فى القوائم السوداء مهانين، لائذين بمخابئهم، وقد راحوا يعاينون عاجزين انتهاك كل ماكرسوا حياتهم من أجله. أغلقت القاعات التى كانوا يعرضون فيها، وفر كثير من بائعى

لوحاتهم ونقادهم . كما ألقى القبض على الكثير منهم ، ورحلوا إلى معسكرات الاعتقال وقد تسنى لهيروارث والدين أن يحصل فى عام ١٩٣٣ على تأشيرة إلى روسيا ، ولم يسمع عنه شيء منذ ذلك الحين . وفضلا على كل ذلك فلم تسلم مراسم الفنانين التعبيريين وبيوت أولئك الذين اقتنوا أعمالهم من ملاحقات النازية وقنابل الدمار . ولكن بالرغم من كل شيء فما من تعبيرى سيخلد التاريخ اسمه خان قضيته أو تنكر لمثله الأعلى !

وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٥) أعيد إلى هؤلاء الفنانين الكبار اعتبارهم . وقدر لهم أن يعرضوا أعمالهم ، وأن يكتب النقاد عنهم بالتبجيل من جديد . إلا أنهم أضحوا الآن فى ذمة التاريخ ؛ فقد حلت محلهم أجيال جديدة من الفنانين اختطوا لأنفسهم مناحى وأساليب أخرى ؛ فالفن لا يعرف الجمود ، ولا يتوقف إلى الأبد عند فنان أو جماعة من الفنانين .

خارج الحدود

هذا على الأقل ما حدث لأعضاء الحركة التعبيرية فى ألمانيا إلا أن التعبيريين وجدوا أيضا خارج ألمانيا ، ولم يلحقهم من الويلات ما لحق رفاقهم هناك .

انبثقت التعبيرية فى بلاد أخرى ، وعلى الأخص فى أبلجيكا حيث تجلت بأوضح معالمها وأبعد مراميها . وكانت التعبيرية قد خطت خطوتها هناك ثلاثين عاماً من قبل على يدى جيمس أنسور الذى كان واحداً من الرواد الأول للحركة فى الحقل العالمى ، بل كان من أكبر مصورى جيله وحتى فى فرنسا ذاتها اعتبر من الطليعيين ، فقد صور رائعته الكبيرة «دخول المسيح إلى بروكسل» عام ١٨٨٨ ، وهو العام الذى رحل فيه فان جوخ إلى آرل ليلتقى هو والشمس ويغرق فرشاته فى ضيائها ، وكان جوجان لا يزال فى بونت – أفين يجاهد باحثاً عن أسلوب خاص . أما أنسور فكان قد عثر على عالمه وسيطر على أسلوب متفرد . ومن خلال إلباسه لشخوصه أقنعة تهريجية مما يلبس فى الكرنفالات أو إحالتهم إلى مجرد هياكل عظمية ترتدى الأسمال حقق أنسور رغبته فى إدانة بنى عصره ، فأبان لهم جوانب الفظاظة والمضحك فى وجودهم الزائف . وقد أتاحت له الأقنعة والهياكل البشرية أن يتهم ويسخر من إنسانية شعر بأنه منفى

عنها ، وتشهد تصاويره لنفسه بمبلغ العزلة التى أحس بأنه محكوم عليه بها ، وهذه التصاوير تبرز هذا الفنان الذى كان يكبر أغلب التعبيريين بعشرين عاماً على نحو درامى يكسوه وقار تهريجى مؤرق

وقد أعقب جيمس أنسور فى التيار التعبيرى من المصورين البلجيكيين ثلاثة هم فريتز فان دين بيرج ، وكنستان بيريميك وجوستاف دى سميت ، على أن هؤلاء المصورين لم يوهب لهم ما كان لجيمس أنسور من خفة اللون ولوذعية التهكم ، بل راحوا يتحدثون بلغة أكثر خشونة ، وسادت البنيات على ألوانهم ، واستمتعوا بلعبة التضاد الدرامى بين الظلمة والنور . ومهما يكن الأمر فقد أطلقوا العنان لقلقهم وتشاؤمهم ، لكنهم كانوا أقل تمزقاً من التعبيريين الألمان . ولوحات بيريميك (١٨٨٦ - ١٩٥٢) سخية الألوان ولا يترك فيها شبر عارٍ ونجد فيها ألوان الأرض المحروثة حديثا ، والحقول المغمورة بالمياه ، وبحر الشمال المصطرع الأمواج بفعل العاصفة . كما يتنسم المرء فى لوحات بيريميك عبق البيوت الريفية البسيطة بل مذاود الأبقار أيضاً . وأشكاله تتصف بالضخامة وتحاشى التفاصيل ، وتصدر عن يد قوية مندفعة بلا تعقل . على أن هارمونياته ليست سوقية على أى حال ، وخامته لا تنقصها الرهافة .

فى بلد لا يحب

يقال عادة : إن الفرنسيين يفزعون من «التعبيرية» ويستهجنونها بصفة عامة . والواقع أن الحركة التعبيرية لم تلق بين المصورين الفرنسيين إلا مؤيدين قلائل ، ولكن فن هذه القلة كان أبلغ تعبير عن الحركة التعبيرية قاطبة .

وقد مارس التعبيرية بثقة كاملة فنان انتمى أول الأمر إلى جيل «الوحشيين» فى بدايات هذا القرن ، هذا الفنان هو جورج رووه (١٨٧١ – ١٩٥٨) وقد اكتشف رووه شخصيته الفنية فى الوقت الذى أعلن فيه تمرده ، وكان تمرده نابعاً من حسه الدينى المرهف ، فما كان بإمكانه أن يرى الدمامة والظلم والفاقة المحيطة به دون أن تتأجج أعماقه تمرداً عليها ، وأن يعلن للدنيا تعاطفه مع ضحايا كل ذلك واشمئزازه مما يحيق بها . وما من شىء أكثر إشعاراً بالدناءة من لوحاته عن «العاهرات» اللاتى يبعن الحب ، وما من شىء أكثر إبانة عن الفظاظة من لوحاته عن «القضاة» بوجوههم البهيمية البليدة التى لا يمكن أن تلقى الرحمة . أما «مهرجوه» فيستدرون الشفقة . شوهت الحياة وجوههم ، وأودعت عيونهم سواد القلق ، وفى بعض الأحيان حمرة الحنق .

إن لدى رووه روحاً شعبية وميلا إلى الإدانة تربط بينه وبين سلفه

الكبير هو نوريه دوميه ، ولديه أيضاً حس بالفظاظة المنطوية على ما هو شرسٌ ومروّع مما يربط بينه وبين جويا . ولكن لديه فى الوقت ذاته ما هو تأملى وأخوى ؛ مما يذكر برمبرانت (١٦٠٦ – ١٦٦٩) . كما أنه يتخذ مكانه بين مصورى الفن البيزنطى والقوطى . وقد عرف رووه – ليس فحسب – كيف يقف بحماسة ضد ما بداخل التصاوير الدينية الحديثة من غثاثة ، بل قدم أعمالا ترقى فى أصالتها إلى مصاف منجزات حقب الإيمان العظيمة . والمسيح الذى يصوره ليس مسيح التقليديين أو المتعصبين ، بل هو المسيح الذى يحيا فى قلوب المتصوفين والروحيين ، المسيح الذى يخالط الفقراء ، ويناصر المتعطشين إلى العدالة .

على أن فن رووه فى حقيقته أقل تهوراً مما قد يبدو عليه ، ومهما بدت موضوعاته سوقية فليس ثمة ما هو سوقى فى هارمونياته أو فى سطوحه . ومهما علت إيقاعاته فليست زاعقة . وطبقاته اللونية غليظة ومصفاة إلى الحد الذى تبدو ألوانه فى بعض الأحيان كما لو كانت تشدو تحت أضواء تنبعث من خلف اللوحة ، فتكتسب من الذبذبات العميقة والوهج الخفى ما لنافذة من الزجاج الملون ، عند مغيب النهار !

وعندما نلاقى شيم سوتين (١٨٩٤ – ١٩٤٣) فإننا ندخل عالماً تعبيريا من الطراز الأول وقد نزح سوتين إلى باريس عام ١٩١٣ ، واستبد به على الدوام إحساس بالقلق وعدم الارتياح ، واستمر غير راض عن أعماله ، فأقدم على تمزيق الكثير منها بدافع الاعتقاد بعدم صلاحيتها وقصورها .

وقد عاش حياته فى عزلة عزوفاً عن المخالطة والأضواء ، وما إن بدت الشهرة تواتيه وتفتح لها ذراعيها حتى فارق الحياة !

وكانت لوحاته منذ البداية استبطانية منغلقة على نفسه ، وظلت ألوانه ملتحمة بعواطفه المضطربة ووسوساته النابعة عن طفولة مقضاة تحت وطأة الخوف من الهلاك مرضاً أو جوعاً ، وقد لازمته مخاوفه على الدوام ، وخلفت ندوبها فى قلبه وملأته بعذاب لا برء منه ، فراحت تلاحقه حتى بعد أن أصبح ميسور الحال ؛ ونتيجة لذلك فقد أفعم كل ما لمسته فرشاته بالقلق ، وغالباً ماكان ينفخ فيها رجسة من الخراب !

وعندما كان سوتين يصور مشهداً طبيعياًكان يجعل البيوت تترنح أو يقلبها رأسا على عقب ، وفى وجه الأشجار تهب رياح تكاد تقتلعها من جذورها ، وتنبثق الأزقة المنحدرة صاعدة إلى السماء ، وتندفع مختفية فى الخواء ؛ حتى المناظر المشمسة يتصاعد منها صرير أنات وآهات ! وعندما يصور امرأة أو صبياً من مرتلى الكنائس أو نادلاً بأحد المطاعم الكبيرة فإن ثمة لوثة أو نظرة زائغة فى الوجه على الدوام . وبعض الوجوه تبدو وقد تسلخت أو لطخت بدماء لم تجف ؛ مما يعكس عليها بلا مبرر منطقى شحوب الجثث وعطنها ! ويومض من الوجوه ومضات من الخبال أو الخبث أو العذوبة الكاذبة . أما الأجساد فهى مريضة مشوهة دب فيها الفساد . وقلما ينظر الفنان إلى شخوصه بإشفاق أو رعاية . وكل ما يفعله هو أن يسجل تدهورها وفظاظتها وعزلتها . وفى أعماقه إحساس بأنها ليست فى

كل ذلك مختلفة عنه ، وأن معاناتها ومعاناته ليس لها من شفاء ! فقد كان سوتين ممن يتعذبون دون أن يسألوا عن مصدر العذاب أو دواء له . وعندما يصور طبيعة صامتة فإنه يختار فخذ ثور أو دجاجة منتوفة الريش أو أرنبا مسلوخا ؛ وذلك كله من أجل أن يرينا لحما فى طريقه إلى التحلل .

ويعوض ذلك الحياة التى ينفثها سوتين فى ألوانه أكثر مما ينفثها فى أشكاله ؛ فإن أشكاله لا تعدو أن تكون نقلا عن واقع دب فيه الفساد . لاشك أن ألوانه أقرب إلى الوحل . ولكنها غنية ونابضة بالحياة . وبالإضافة إلى الأحمر الصارخ والأزرق الليلى نجد الوردى الرقيق ، والأبيض المغموس فى الأصفر أو اللازوردى ؛ مما ينسينا عطن الأجسام التى لونت بها .

أما إذا التقينا ومارك شاجال (المولود عام ١٨٨٧) فإننا نلتقى نحن وفنان يروق له أن يحكى فى كل من لوحاته قصة ، على حين يرفض التصوير الحديث بصفة عامة أن يطلب من اللوحة أن تحكى شيئا .

فهل يعنى ذلك أن شاجال يقف بمنأى عن التيار الرئيسى للفن الحديث ؟ لا أحد يجرؤ على أن يجيب عن ذلك بالإيجاب ، فكل شىء فى فنه يؤكد أنه عصرى للغاية ، الشكل والتلوين ، والجو والسعى الابتكارى الدءوب الذى هو إحدى السمات المميزة للفن المعاصر .

وبينما يتجه السعى الابتكارى لدى المصورين الآخرين إلى اللون والشكل نجد شاجال يسعى إلى التجديد فى العلاقات بين الأشياء

والكائنات الحية ، وهذه العلاقات أو إن شئنا اللقاءات تجرى فى عالم ما عادت تحكمه القوانين الطبيعية وتلاشت فيه الحدود بين الأزمان والأمكنة . والأشياء التى تبدو غريبة بعضها عن بعض ولا تربط بينها عادة أية رابطة تتلاقى وتترابط فى لوحاته بألفة شديدة . وما لا يوجد إلا فى الذاكرة يمتزج بالحاضر . والجمادات التى تعتبر قد خلت من الحياة تدب فيها الحياة مثل سائر الأحياء باقات الورد والشمعدانات وساعات الحائط – تشرع فى الارتفاع والطيران . وما ليس سوى مجاز يتخذ هيئة الحقيقة فنرى العاشق وما عادت قدماه تلامسان الأرض ، وما ليس سوى خيال يتحول بلمسات شاجال إلى صور مقنعة وكأنها أمور واقعة .

ويبين من ذلك أن شاجال يحمل كنزه بداخله . ويقول : ولّى الزمن الذى كان يتغذى الفن من عناصر يستعيرها من عالم الطبيعة ، أى من الخطوط والألوان فحسب ، ولهذا فلئن كان شاجال يعد من « المدرسة البار يسية » التى يعترف بفضلها عليه – فإن مسعاه التشكيلى خالف مساعى زملائه « الوحشيين » و« التكعيبيين » ، وامتدت عيناه إلى آفاق لم تطلها عيون الآخرين ، وما كان بإمكان اكتشافاتهم العصرية أن تروى عطشه إلى طلاوة الرؤى الداخلية وقد لفت الأشياء من حوله بغلالة من الأحلام جعلته يرى ما لا يراه غيره . لقد أسهمت التكعيبية فى نمائه الفنى ، ولكنه لا يلبث أن يكسر قوانينها الصارمة ويخرج من إسارها ، ويمضى فى بناء لوحاته لا كمنطيق بل كقصاص يحكى عالماً من الصور . وهو من هذه

الزاوية يعد تعبيرياً فى نظر هيروراث والدين الذى كان أول من أقام له معرضاً لأعماله عام ١٩١٤ .

وتتيح لوحات شاجال الفرصة لتبين التفرقة بين التعبيرية والسيريالية اللتين تختلطان فى أعماله ، وهى تفرقة دقيقة لانبثاق كل من العمل التعبيرى والعمل السيريالى من داخل الفنان وأعماقه المبهمة ، فكل منهما دلق حقيقى للداخل على الخارج . والذى نراه فى كل من الصور السيريالية والصور التعبيرية إنما يعكس على موجودات العالم الخارجى حالة الفنان الداخلية من خوف أو ضيق أو ملل أو إحباط أو شبق أو غير ذلك من الحالات التى تعرفها الحياة الداخلية للشخصية ، فالمكتئب الشديد الاكتئاب قد يرى النهار قاتم السواد . تبلغ هبات الريح إلى أذنيه فيسمعها أنيناً ونواحاً . إلى غير ذلك من الحالات التى تكون فيها صورة الواقع مصطبغة بما يضطرم فى أعماق الشخصية من انفعالات وهواجس .

وإذا ربط بين أنواع الصور هذا الرباط الواحد الذى هو فى الوقت ذاته معيار تمييزها من الصورة الواقعية الموضوعية – فإن الأنواع المذكورة من الصور تستأهل بالمقابلة للصورة الموضوعية صفة « الصورة الذاتية » أيضاً ويتعين بعد ذلك أن نحاول التفرقة بين أنواع الصور الذاتية على أساس من طبيعتها المميزة . ولاشك أن لكل منها خصائصها التى تنفرد بها .

ويمكن أن نقول بصفة عامة : إن الفارق بين « الصورة التعبيرية »

و« الصورة السيريالية » فارق بين ما يثير في النفس الاحتجاج وما يثير الغرابة . وإذا كان الاحتجاج يتعلق بمستوى من الوعي بغربة الإنسان بين أقرانه البشر ، وبأن الكون لم يصنع على قدر الإنسان مما يثير الإصرار العارم لدى الإنسان على الاستحواذ على الوجود ، وصبغه بعواطفه وأحلامه ورغائبه فإن للغرابة مسلكاً ودروبا أخرى . وقد رأى عشاق الصور السريالية أن المألوف يفقد قدرته الجمالية ، وأن الجمال إنما ينبع من الربط بين أشياء متنافرة بعد تخليصها من استخداماتها البراجمتية بغية اكتسابها معانى أخرى منبثقة من أكثر اللقاءات إثارة للدهشة وأقلها توقعاً ، وهو ما يفضى إلى صور تتضمن أكبر قدر من التضاد فى مظهرها ، مما يزعزع أكثر الرؤى اليومية ثباتاً ، ويبعث فى النفس توقعات مبهمة لاتستنفد مما يضفى على الصور السريالية مسحة شعرية عميقة . وقد رحبت السريالية بالغوص إلى « اللاوعى » ذلك المخزن الذى فيه الأشياء فى أكثر العلاقات غرابة وفجائية ، وآلت على نفسها أن تعلى الصور النابعة عن العقل الباطن مرحبة بذلك أشد الترحيب بالمعرفة الطلية الأولية للوجود .

فى كل مكان . . وفى مصر أيضاً

لما كانت التعبيرية تلبى حاجة متأصلة فى الكيان الإنسانى ، فهى لا تعرف توقفاً ولا حدودا وقد فتحت جناحيها ، ووصلت فى تحليقها إلى أمريكا اللاتينية التى روتها فنون القبائل الهندية القديمة . ولقيت أرضاً خصبة بالمكسيك على الأخص فى فن كليمنت أوروزكو (١٨٨٣ - ١٩٤٩) وديجو ريفيرا (١٨٨٦ - ١٩٥١) ودافيد الفارو سيكويروس (المولود عام ١٨٩٦) وتصاويرهم الحائطية ، كما استطاع روفيوتامايو (المولود عام ١٨٩٩) أن يُبلغ الأجيال الحاضرة رسالة المكسيك القديمة مستحضراً الروح الكامنة فى فنون القبائل المكسيكية القديمة ، وقد صاغ مكتشفاته القومية فى صياغات تعبيرية حديثة ، ومثله أيضا المصور الكوبى ويلفريدو لام (المولود عام ١٩٠٢) الذى استعار الصياغات السيريالية .

كما قدر للتعبيرية ، هذه الحركة العالمية - أن تؤدى فى الولايات المتحدة الأمريكية دوراً فعالاً بتحطيم الحاجز الهش المقام للفصل بين الفن التشخيصى (النقلى) واللاتشخيصى (التجريدى) ، فظهرت « التعبيرية التجريدية » التى أحلت « الإيقاعية الحيوية » محل « الهندسية الصارمة » ولنستمع إلى ما يقوله فى هذا المقام المصور الأمريكى بارنيت نيومان :

« فى عالم من الهندسيات » أضحت الهندسة ذاتها أزمتنا الأخلاقية ، ولكن الحل لن يتأتى بركلات عنيفة فى رقصة جاز عصرية ، بل بالإدلاء بإجابة لا هندسية فيها من أى نوع . وإذا لم نواجه أزمتنا ونكتشف رؤية جديدة مبنية على مبادئ جديدة فلن يكون ثمة حرية . إن الحرية مثل العاطفة صوت حى ، وعندما أستمع إليه يجب أن أتركه يتحدث » .

ويمكن أن تعتبر هذه السطور ميثاقا معلنا عن « التجريدية التعبيرية » الأمريكية . ومن أبرز أسمائها جاكسون بولوك ، وجوتليب ، ونيومان ، وكلاين ، ودى كونينج ، وسام فرانسيس .

وقد استمتع بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) فى أعماله بأن يترك نفسه يضيع ين خيوط عنكبوت أوفى تيه من الحلزونات والأسهم لا يخرج من شباكها إلا بالفراغ من لوحته ، وذلك فيما سمى « بالتبقيعية » أو « التصوير الحركى » وما من وقت وصلت فيه « التعبيرية » إلى هذه الذروة ولا كانت حرية الفنان بهذا الإطلاق .

وفى عام ١٩٣٢ مضى المصور الإسبانى الكبير بابلوبيكاسو (١٨٨٢ - ١٩٧٣) إلى مرحلته المسماة بمرحلة « الوجوه المزدوجة » وهى محاولة لتقديم الوجه الإنسانى فى أكثر من وضع فى وقت واحد . وبعض هذه الوجوه التى يمسخها بيكاسو ذات قوة تعبيرية هائلة ، مثل وجه « المرأة الباكية » التى صورها عام ١٩٣٨ حتى إن المشاهد ينتابه الإحساس بأن بيكاسو لم يكن يصور بتلك اللوحة وجهاً بل حالة نفسية . وربما كان

بيكاسو بهذه الوجوه المذعورة المتوسلة الضارية قد استشعر بركة الدماء التى ستلتقى بالإنسان فيها حرب عالمية تطرق الأبواب وتجلى أمام بصيرة الفنان سؤال أخطر من كل الأسئلة الشكلية التى عرض لها فنه من قبل وهو : ما قيمة الإنسان ؟ ويحكى الناقد وتاجر اللوحات كاهنويلر أن بيكاسو حدثه عام ١٩٣٣ عن فن ليس سعيا نحو رؤية جمالية جديدة ، بل إجابة عن الأسئلة القلقة التى تؤرق بال البشر . وقد استعرت نار السؤال والإجابة فى « مصارعات الثور مينوس » عام ١٩٣٥ حيث نرى الزواج الأبدى فى قلب الإنسان بين النور والظلام ، بين الحرية والاستبداد .

وفى عام ١٩٣٧ بدت تعبيرية بيكاسو عارمة ، وقد أثارتها الحرب الأهلية الدائرة فى بلاده ، فرسم لوحته الحائطية الضخمة « جيرنيكا » فى سورة من الغضب والاشمئزاز عقب إرسال النازى لطائراتهم والاعتداء على القوم العزل فى جيرنيكا عاصمة مقاطعة الباسك الإسبانية .

وفى عام ١٩٤٩ قدم بيكاسو لوحته الذائعة الصيت « الحمامة » تحية للسلام والمحبة بين البشر . وقد دخل فنه الوداعة والسكينة والرصانة ، إلا أنه تحت تأثير انفعاله بأعمال الوحشية فى كوريا صور لوحته « مذبحة فى كوريا » عام ١٩٥٠ إيمانا بمبدئه الأصيل من وجوب الدفاع عن الإنسان ضد كل الاعتداءات البربرية ، سواء كانت تلك الاعتداءات فى إسبانيا أو فى كوريا أو فى الجزائر .

ويمكن التعبيرية الحديثة أن تنسب لنفسها « رءوس الشوك » للمصور

الإنجليزى جراهام ساذرلاند (المولود عام ١٩٠٣) و« رسوم الحرب » لأندريه ماسون (المولود عام ١٨٩٦) و« الغابات الاستوائية » لماكس إرنيست (المولود عام ١٨٩١) التى تشع بالجعارين الوضاءة و« معارك » جورج ماتيو (المولود عام ١٩٢١) بصخبه وقذفه للألوان بحيوية تولد صدمات لونية مثل البروق والصواعق .

كما يمكن أن تدعى التعبيرية لنفسها من أعمال التصوير الفرنسى الحديث أيضاً عوالم ديبوفيه ومارفينج وبوجيه وبييرسولاج وهارتنج . وفى ألمانيا نجد برونينج وفى النمسا نجد هندرتواسير بلوحاته الشبيهة بالخرائط الجغرافية للأنهار التى تبدو كالأحشاء ، وفى إيطاليا نجد دوفا وبورنى وفى إسبانيا نجد تابيس وساورا .

وهناك أيضاً الهولندى كاريل أبيل وزميله البلجيكى اليشينسكى ، واليابانيون سوجاى وكاى ساتو وكيتو ، وزاووكى ، وإن كانت تقاليد أسلافهم تُحْبط بعض الشىء من طموحاتهم الذاتية .

وفى مصر نجد أول التعبيريين « راغب عياد » (المولود عام ١٨٩٢) ومن بعده « حامد ندا » (المولود عام ١٩٢٤) الذى تجلت تعبيريته منذ معارض « جماعة الفن المعاصر» فى الأربعينيات و« جاذبية سرى » « المولودة عام ١٩٢٥) التى تحولت من « التعبيرية الاجتماعية » إلى « التعبيرية التجريدية » و« فؤاد كامل » (١٩١٩ — ١٩٧٢) الذى مارس عن جدارة وجسارة « التصوير الحركى » من خلال «تجريديته

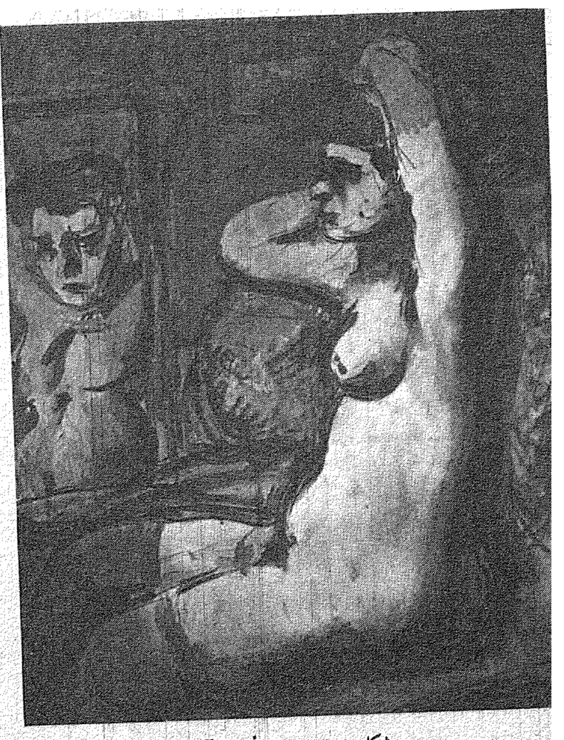
التعبيرية » و« جورج البهجورى » (المولود عام ١٩٣٢) وقد ارتقى برسومه الكاريكاتيرية إلى تعبيرية تجلت بالأخص فى شخوصه النحيلة السمراء التى تطالعك عيونها بشتى الأسئلة ، وتستفسر منك عن شتى الإجابات ، والمصور السكندرى « فاروق شحاته » (المولود عام ١٩٣٨) الذى كرس أعماله فى الحفر للترجمة عما فى قلب الإنسان من ألم واحتجاج ، ولعله أكثر مصورينا ارتباطاً بالتعبيرية الألمانية ، كما يمكن التعبيرية المصرية أن تفخر أيضاً بأعمال للمصور الكبير « رمسيس يونان » (١٩١٣ – ١٩٦٦) .



شكل (١) شاجال – الحرب



شكل (٢) أوروزكو- الضحايا



شكل (٣) رووه – أمام المرآة

الكتاب القادم

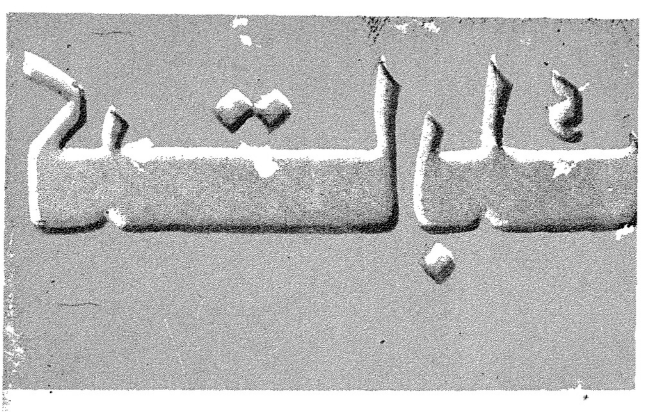
ميراث الفقراء

فؤاد شاكر

رقم الإيداع	١٩٧٨/٢٦٠٤
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٢٣٣ - ٢

٨/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



هذا الكتاب

تشير التعبيرية إلى نهج أصولى فى إدراك الـ[illegible]ود تفصح عن الأحاسيس الداخلية . بما يـ[illegible] ابقتنا فى التعبير .

وهذا بحث فى مغزى ودلالة التعبيرية فى الفن الحديث ومقارنة واعية بينها وبين المذاهب الفنية الأخرى .

